iniciação à arte dramática

EUGENIO KUSNET

EDITORA BRASILIENSE

Em 1961, por iniciativa do Teatro Oficina Eugênio Kusnet iniciou um curso de interpretação. O grande sucesso obtido, comprovado pelos 9 cursos que se sucederam com mais de trezentos atores formados; profissionais e amadores, levaram à edição dêste livro, síntese das apostilhas que por iniciativa da Universidade Mackenzie e posteriormente da Universidade Católica, nos cursos lá formados, foram redigidas e mimeografadas atendendo à necessidade de sistematização e fixação das aulas.

Os trinta anos de teatro do autor, tanto práticos quanto teóricos e os sete anos de sucesso obtidos com o aperfeiçoamento constante das apostilhas que lhe deram origem conferem a esta publicação o caráter de indispensável a todos os que se interessam pelo teatro.

EDITORA BRASILIENSE Soc. An.
Rua Barão de Itapetininga, 93 — 12.º andar
São Paulo — Brasil

Nos últimos anos, o teatro, como o cinema no Brasil, foram tomados de assalto por uma grande quantidade de realizações renovadoras à procura de uma nova linguagem e de maior comunicação com o público. O teatro, por uma limitação natural de espectadores, obteve, de certa forma, um sucesso mais amplo, numa determinada classe social. Vieram obras de todos os gêneros, com uma busca inventiva, mas sempre voltadas para um sentido livre de creação, provocando debates e tomadas de posição. No movimento, os nomes de artistas veteranos adquirem um prestígio cada vez maior ao lado de valôres novos que surgem com freqüência invulgar. São editados livros. Esta editôra planejou uma coleção de peças nacionais em formato de bôlso. Mas ainda pouca coisa existia com relação à arte dramática, tendo os alunos das escolas e os jovens atôres que se ater a uma rara bibliografia estrangeira traduzida.

Eugênio Kusnet veio em ótima hora começar a preencher essa lacuna. Escreveu um livro tomando por base dez aulas que são os dez capítulos do mesmo. Kusnet, com sua enorme experiência, torna suas aulas plenas de ensinamentos úteis para o jovem artista, entremeando-as de algumas sugestivas passagens de sua longa vida profissional, de sua época de jovem ator na Rússia e de seus contatos com Stanislavski. Êsses contatos exerceram uma grande influência na vida profissional de Kusnet que agora, como professor, põe em prática os métodos daquele excepcional inovador do teatro. A arte dramática, segundo Stanislavski, é a capacidade de representar a vida em público, e em forma artística.

Lendo "Iniciação à Arte Dramática" de Kusnet, nos deparamos quase com a sensação de estarmos assistindo a um filme contemporâneo, onde não é res-

peitada uma continuidade de tempo e de lugar, o que dá ao livro uma despreocupação formal, ao mesmo tempo em que é claro e objetivo.

Aprendemos que a palavra *drama,* em grego, significa *ação,* ao mesmo tempo que nos vem à tona que a ação sempre obedece à lógica, que a ação é sempre contínua e ininterrupta, que ela sempre tem simultâneamente dois aspectos: ação interior e ação exterior, e finalmente, que não existe ação sem objetivo. E isso serve, òbviamente, não só como normas da arte de interpretar, mas também com certos aspectos da arte de viver.

Na décima aula, Kusnet transmite tôdas as fases de integração de um ator no personagem que êle encarnarnará, desde o momento que entra no camarim, até o comêço do espetáculo. E encontram-se também conselhos sôbre a conduta profissional do verdadeiro ator que deve manter em dia a sua técnica e poder um dia subir ao palco para transmitir tôda a sua fôrça interpretativa, por exemplo, no soliloquio de Hamlet

Whether' tis nobler in the mind
[to suffer
The slings and arrows of
[outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of
[troubles,
And by oposing end them.

RODOLFO NANNI

EM TÔDAS AS LIVRARIAS OU PELO REEMBÔLSO POSTAL
Rua Barão de Itapetininga, 93 - 12.º andar
Caixa Postal 30.644 - São Paulo

Revisão ortográfica

BEATRIZ MENDES DE ALMEIDA

Capa de

TIDE HELLMEISTER

EDITÔRA BRASILIENSE Soc. An.
Rua Barão de Itapetininga, 93 — 12.º andar
São Paulo — Brasil
1968

EUGÊNIO KUSNET

INICIAÇÃO À ARTE DRAMÁTICA

EDITÔRA BRASILIENSE
SÃO PAULO
1968

À minha amiga, a grande atriz brasileira, Fernanda Montenegro, dedico com tôda a ternura êste pequeno trabalho.

EUGÊNIO KUSNET

ÍNDICE

PREFÁCIO 11

PRIMEIRA AULA 15

SEGUNDA AULA 25

TERCEIRA AULA 43

QUARTA AULA 53

QUINTA AULA 63

SEXTA AULA 75

SÉTIMA AULA 83

OITAVA AULA 91

NONA AULA 99

DÉCIMA AULA 113

PREFÁCIO

Entre tôdas as artes, a arte dramática talvez seja a única que não pode ser exercida por uma só pessoa. Ela é essencialmente sujeita ao resultado do trabalho de conjunto, de equipe. Quanto maior fôr a harmonia existente entre os elementos da equipe, seja em teatro, em cinema ou em televisão, quanto maior fôr o *espírito de coletividade* no trabalho, tanto melhor será o resultado. Entre parênteses: a palavra "elenco", na União Soviética é traduzida por "coletivo".

Por isso as palavras de Anton Tchekhov sôbre coletividade em geral, podem ser perfeitamente aplicadas ao trabalho de equipe teatral: "Se cada um de nós aplicasse o máximo de sua capacidade no cultivo de seu terreno, em que belo jardim se transformaria a nossa terra!".

E isso só é possível quando se trabalha com muito amor. Êsse amor pelo trabalho coletivo em teatro nunca deve ser superado pelos anseios e vaidades pessoais. Nós, gente de teatro, somos vaidosos por excelência, pela própria natureza de nossa arte que é exibicionista, mas o essencial é que a nossa vaidade seja construtiva e não prejudicial ao trabalho do coletivo. "Ame a arte em você, mas não você na arte". Essa frase de Stanislavski também nunca deve ser esquecida pela gente de teatro de equipe.

Ao falar, durante estas aulas de iniciação à arte dramática, sôbre a maneira como os membros da equipe executam seu trabalho, que técnica usam para conseguir o melhor resultado, nós vamos basear-nos nos elementos do Método de Stanislavski.

Todos vocês conhecem êsse nome e não há necessidade de contar aqui sua biografia (embora nela encontremos pontos de enorme importância para gente de teatro), mas é bom relembrar como êsse homem começou os trabalhos que nos interessam.

Êle começou a sua vida de teatro no amadorismo. Acho importante sublinhar êsse fato para frisar que Stanislavski não partiu de uma determinada escola, não foi influenciado por determinadas tendências. É claro que êle leu muito sôbre teatro, viu muitos teatros, conheceu muita gente de teatro, mas nunca foi pressionado por uma determinada idéia.

Filho de uma família rica, êle dispunha de meios para "brincar" de teatro. Tendo encontrado jovens entusiastas como êle próprio, formou um grupo de teatro amador. Essas experiências e o seu trabalho posterior no teatro profissional deram-lhe o material que, pouco a pouco, se transformou no que hoje conhecemos como o "Método de Stanislavski".

No tempo que eu comecei a trabalhar em teatro profissional, isto é, em 1920, não existia o Método por escrito. Nós conhecíamos as tendências de Stanislavski através de alguns artigos escritos por êle, e, principalmente, através de suas realizações no "Teatro de Arte de Moscou", que sempre foram muito comentadas tanto pelos críticos, como pelos pesquisadores de teatro.

A influência de Stanislavski sôbre todos os teatros russos era enorme já naquela época, mas ninguém, a não ser seus discípulos e colaboradores diretos, chegou a usar os elementos do seu Método conscientemente. Seus poucos ensinamentos conhecidos e seus espetáculos, apenas despertavam em todos a vontade de exercer o seu "metier" melhor, pensar mais no seu trabalho, procurar pessoalmente os meios de se aproximar mais dos resultados obtidos por Stanislavski.

Só muito mais tarde, aqui no Brasil, quando pela primeira vez tive a oportunidade de ler suas obras, cheguei a reconhecer nos elementos de seu Método alguns detalhes do meu trabalho, quase instintivo, daquele tempo. Comparando as experiências concretas de Stanislavski com

as minhas, embora muito vagas, mas que surgiram sob a influência dêle naquela época, é que eu concebi a idéia de lecionar Arte Dramática na base do Método.

Portanto, não sou nenhum "especialista em Stanislavski", nunca fui seu aluno, nem tive a honra de contato profissional com êle. Sou apenas um dos muitos pesquisadores que procura, na medida do possível, ser útil aos que se interessam pelo trabalho de teatro. Lecionando eu continuo a aprender: durante êsses sete anos meus alunos me ensinaram muito daquilo que, sòzinho, nunca conseguiria descobrir.

E agora vamos ao que interessa.

PRIMEIRA AULA

Antes de entrar nos essuntos desta Iniciação à Arte Dramática, acho muito útil estabelecermos certas normas que possam reger nossas relações, isto é, relações entre o que ensina e os que estudam. Para isso é preciso tornar bem claros os nossos objetivos.

Se vocês estão lendo êste trabalho, é porque se interessam pelo teatro. O mesmo poderia dizer a seus ouvintes um professor de física ao iniciar suas aulas: "Se vocês estão aqui, é porque se interessam pela física". Até aqui a situação é idêntica: o interêsse pela matéria a ser estudada.

Mas a primeira é uma arte, ao passo que a segunda é uma ciência. Na primeira quase tudo depende da concepção individual, na segunda tudo é baseado nas normas firmemente estabelecidas para todos.

Poderiam vocês imaginar que o nosso hipotético professor de física continuasse a sua conversa inicial com os alunos da seguinte maneira: "Antes de entrar nos assuntos da física, gostaria de saber se vocês estão de acôrdo com as leis básicas desta ciência. Por exemplo, estão de acôrdo com a lei da gravidade ou têm uma outra idéia a êsse respeito?" Essa pergunta seria um absurdo, não é? Entretanto não seria nenhum absurdo perguntar a vocês o que acham das leis que devem reger a Arte Dramática, porque nessa arte não há nada de inviolável, tudo é duvidoso, tudo depende da concepção pessoal. Não há meio de provar a inviolabilidade de certas regras: para alguns elas são invioláveis, para outros são apenas uma das formas de teatro.

Isso me faz lembrar a conversa que tive com um dos nossos homens de teatro. Êle me disse: "Kusnet, não está longe o tempo em que o ator não será mais necessário em teatro!" Eu desviei a conversa exatamente porque nada podia provar em contrário; eu sabia que a idéia dêle não era nada nova: o diretor usa todos os meios físicos à sua disposição (formas, linhas, luzes, sons) para transmitir a idéia da obra dramática e, nessas condições, qualquer pessoa viva serve no lugar de um ator; basta colocá-la na atitude desejada, iluminá-la convenientemente etc. E não duvido que, usando êsses meios, o diretor poderá conseguir muitos efeitos de emoção ou de raciocínio sôbre o seu espectador, mas será isso teatro? Eu respondo: "Não!" Mas nada posso provar. Só posso dizer que, *a meu ver*, teatro é outra coisa, que o teatro sem ator *para mim* não existe. Stanislavski, no fim de sua vida que dedicou às pesquisas sôbre tôdas as possibilidades de teatro, disse: "Cheguei à conclusão de que os meios materiais de encenação são limitados e que o mais importante elemento de teatro é o ator, o homem, porque seus meios, suas possibilidades não têm limite, como não têm limite a combinação das sete notas da gama musical: ela nunca foi, nem será esgotada pelos compositores". É assim, e só assim, que eu entendo o teatro.

Mas imaginemos que entre vocês, meus leitores, se encontrem pessoas contrárias a essa concepção de teatro. Que faríamos nós, eu que escrevo na base da minha concepção, e vocês, com uma concepção diametralmente oposta? É claro que, nessas condições, nós nunca chegaríamos a qualquer resultado útil. Daí a absoluta necessidade de estabelecermos bases comuns para os nossos estudos. Não se assustem, não pretendo impor nenhum determinado estilo de teatro, trata-se apenas de estabelecer o ponto de vista comum sôbre o que é "bom teatro" e o que é "mau teatro".

Há uns anos se dizia (aliás, às vêzes ainda se diz) para qualificar um mau espetáculo: "Ruim como rádio-novela!" Procurem lembrar-se de alguns exemplos de rádio-novela daquele tempo e verão que realmente havia razão para essa comparação. E notem: em muitos casos

não era culpa dos atôres e sim das condições em que êles trabalhavam, pois os "scripts" eram entregues, às vêzes, poucos minutos antes da irradiação e a novela ia "pro ar" sem uma leitura sequer.

E o resultado, naturalmente, era bem triste, tudo era estandardizado: aquêles vilões sanguinários com suas vozes roucas e suas risadas "sinistras"; aquelas mães "sofredoras" que, logo no início da novela, ainda sem razão alguma para sofrer, já falavam com um nó na garganta, aquêles maridos infiéis que, ao mentir à espôsa, gaguejavam tanto que nenhuma pessoa normal poderia acreditar na sua inocência, etc.

Creio que não pode haver duas opiniões a respeito da qualidade dêsse tipo de teatro.

E agora procurem exemplos do contrário, daquilo que vocês pudessem chamar de bom teatro. Procurem lembrar-se de algum bom trabalho do teatro nacional, ou dos teatros estrangeiros que visitam o Brasil, ou dos trabalhos de cinema. Pensem e procurem compreender porque os atôres dêses exemplos os impressionaram? Qual é a diferença entre um bom e um mau ator? Uns dirão que o bom ator é sempre natural, ao passo que o mau é artificial; outros dirão que o bom ator "vibra", e o mau "fica frio"; mais outros dirão que o bom ator "vive o papel" e, com isso, chega a nos fazer acreditar na realidade da existência do personagem, ao passo que o mau "representa".

Resumindo tôdas essas opiniões, e possìvelmente muitas outras, podemos dizer que *os maus atores não nos convencem da realidade do que representam,* e *os bons convencem.* Por conseguinte, o objetivo do ator que pretende fazer "bom teatro" é *conseguir essa capacidade de convencer o espectador da realidade do que se imaginou* para a realização do espetáculo, o que, no fundo, sempre redunda na transmissão da idéia do autor ao espectador.

Aqui, entre parênteses, quero frisar que, para mim, é um axioma que o artista não pode criar sem ter vontade de convencer.

Mas, voltando ao assunto: já que se trata da transmissão de uma idéia, o principal objetivo do ator não

pode ser convencer o espectador da realidade material da vida, mostrar-lhe como o personagem dorme, anda, come etc., mas sim, mostrar-lhe o que o personagem quer, o que pensa, para que vive.

O ator, *através do seu comportamento físico, exterior,* (mostrando como o personagem come, dorme, anda, fala) convence o espectador da realidade *da vida interior* do personagem: do que êle pensa, do que êle quer, do que êle sente, o que vale dizer: *convence-o da realidade da vida do espírito humano.*

Assim chegamos a concretizar o principal objetivo do teatro, objetivo que se tornou tão claro na definição de Stanislavski:

A ARTE DRAMÁTICA É A CAPACIDADE DE REPRESENTAR A VIDA DO ESPÍRITO HUMANO, EM PÚBLICO E EM FORMA ARTÍSTICA.

Como podem constatar, não há nisso a mínima limitação: todo e qualquer estilo de teatro é aceitável, contanto que contenha a vida do espírito humano.

Em conversa com um dos nossos diretores (e, por sinal, um excelente diretor), êsse problema surgiu da seguinte forma. Êle me perguntou: "E se eu lhe propusesse o papel de um simples objeto e não de um ser humano, — por exemplo, o papel de uma cadeira, — você o aceitaria?" Eu respondi: "Se essa cadeira tem amor por uma outra cadeira; se essa cadeira nutre a esperança de, um dia, se tornar uma poltrona; se essa cadeira tem mêdo de morrer queimada num incêndio, então eu aceito o papel, porque, nesse caso, a sua cadeira terá a vida do espírito humano. Do contrário, você não precisa de um ator, — ponha uma cadeira verdadeira e que os seus atôres falem com ela".

Stanislavski e seus verdadeiros adeptos nunca fizeram objeção a nenhum estilo de teatro. Um dos maiores diretores do teatro soviético, Nikolai Okhlópkov, quando duramente criticado pelos seus colegas da camada conservadora que o acusavam de estilização e modernismo exagerados, respondeu às acusações num artigo: "Que cada

diretor use o que achar conveniente e de acôrdo com seus princípios artísticos, contanto que isso não sòmente não prejudique, como também ajude, coopere na realização do mais importante: *a revelação do rico e complicado mundo interior do homem.* Do contrário, o ator não terá nada que fazer e o diretor nada que procurar". E depois: "O espetáculo só se realiza quando se consegue revelar êsse mar de idéias, emoções e desejos; e um mundo inteiro em cada gôta dêsse mar".

Apesar do seu modernismo, Okhlópkov se enquadra perfeitamente dentro dos princípios do Método.

É interessante notar que os mais extremados "esquerdistas" de teatro não fogem dêsse fator — a vida do espírito humano. Eugène Ionesco, num artigo em que êle explica como, a seu ver, deve ser o teatro de hoje, escreve: "Le théâtre est dans l'éxageration extrème *des sentiments,* l'éxageration qui disloque le réel". Portanto, embora extremamente exagerados, os sentimentos continuam a existir no seu teatro; portanto, existe nêle a vida do espírito humano.

Assim se apresenta a primeira parte da definição de Stanislavski: *"A capacidade de representar a vida do espírito humano".*

Quanto aos outros dois detalhes da definição, êles são óbvios: "Representar... *em público...*" Não se pode conceber o teatro sem espectador, — êle faz parte da própria natureza desta arte.

E, finalmente: "... em forma artística". A ação teatral não deve ser feia. Com isso eu não quero dizer que ela deve ser "bonita", ela pode ser horrorosa, horripilante, mas, ao mesmo tempo, bela, como é bela a cena da morte de Desdêmona, apesar do horror que ela causa ao espectador. Sabemos que a vida humana está cheia de detalhes feios e que êsses detalhes talvez tenham que fazer parte da ação teatral, mas cabe aos intérpretes dar-lhes, na medida do possível, um aspecto que não prejudique o belo da ação. Uivos prolongados de um homem submetido à tortura, excesso de sangue e uma ferida aberta numa cena de assassinato, detalhes de vômito numa cena de doença, todos êsses detalhes, embora representem aspec-

tos de um sofrimento real, em teatro causam ao espectador apenas uma náusea e lhe tiram a atenção do mais importante, do "rico e complicado mundo interior do homem".

Então repetimos: o objetivo do ator é convencer o espectador da realidade da vida do espírito humano. Os que conseguem isso chegam a realizar verdadeiros milagres. Vocês talvez conheçam casos em que grandes intérpretes de personagens históricos conseguiam convencer os espectadores das características totalmente contrárias à concepção histórica, científica. E mais ainda, — dois intérpretes do mesmo papel conseguiam convencer, embora suas idéias sôbre o personagem fôssem completamente diferentes.

Como êles conseguiam isso? O que é que usavam para convencer? A resposta geralmente era esta: "É um grande talento!... É um gênio!..." Mas essa resposta não satisfaz, a nós atôres. Um ator de grande talento ou um ator genial, êles devem fazer alguma coisa para conseguir êsse resultado. E se eu pudesse descobrir o que se passava na mente dêles, quais eram os processos que regiam o trabalho dêles? Não poderia eu, usando os mesmos processos, chegar pelo menos a uma parte do que êles conseguiam?

Foi êsse o objetivo de Stanislavski quando êle começou as pesquisas que, mais tarde, se transformaram no Método.

Pois bem, raciocinemos com êle. Convencer!... É possível convencer alguém de alguma coisa em que nós mesmos não acreditamos? É muito difícil. Um vendedor que sente náusea só de pensar no vinho que oferece ao comprador, dificilmente poderá vender uma garrafa, mas aquêle que, durante a conversa, se baba todo ao descrever o paladar do vinho, aquêle sim, convence com facilidade. Então o que é que deve fazer o vendedor que não gosta do vinho? Êle deve chegar a acreditar que o vinho é formidável, *adquirir essa fé não obstante suas sensações pessoais.*

Um político que, durante seu discurso eleitoral, deixa de acreditar na sinceridade de suas promessas, tem pouca probabilidade de ser votado pelos seus ouvintes.

Se na vida real, para convencer alguém da realidade do que inventamos, temos que chegar a acreditar nessa realidade, imaginem como isso deve ser importante no trabalho de ator: adquirir a fé no que é irreal, inexistente!

Enãto aquêle espantoso dom de certos atôres de convencer só pode ser baseado nessa outra capacidade não menos espantosa: a de adquirir a fé no que êles representam.

Mas como êles conseguem essa fé? Há para isso uma explicação que pouco explica: a inspiração. Baixou o santo e o ator representa maravilhosamente. O santo dos atôres geniais é muito simpático, êle baixa sempre. O santo dos atôres simplesmente talentosos já é um tanto preguiçoso, mais instável, e êsses atôres ficam à mercê dos caprichos do seu santo: hoje êles representam bem, amanhã mal.

Por que então não procurar os meios para fazer o santo baixar à nossa vontade? Por que não estudar a mecânica da inspiração? Pois não é ela que rege o trabalho dos atôres geniais?

Stanislavski tinha amizade com um dêsses atôres geniais, Tomaso Salvini, célebre ator trágico italiano, o famoso intérprete de Otelo. Procurando compreender a natureza dêsse gênio. Stanislavski deparou, por analogia, com mais um exemplo de inspiração: as crianças com seus jogos e brincadeiras. Tanto um gênio como uma criança usavam a mesma arma: a fé.

Num dos seus livros Stanislavski cita um caso que eu acho tão ilustrativo que prefiro repeti-lo mesmo para aquêles que o conhecem.

No seu teatro, para uma peça, êle precisou de uma criança de 4-5 anos para fazer parte de uma cena em que um casal (os pais da menina) que está em vias de se separar, discute os últimos detalhes da separação. Nesse momento sua filha, com uma boneca na mão, entra e pergunta ao seu pai que remédio ela deve dar à sua

"filhinha" doente? O pai lhe aconselha uma aspirina e ela sai, mas essa interferência modifica tudo na vida do casal, — êles se reconciliam. A menina que devia fazer êsse papel chegou ao teatro em companhia de sua mãe, na hora do ensaio. O contra-regra, por falta de uma boneca, improvisou uma com um pedaço de lenha enrolado em sêda vermelha e, ao entregá-la à menina, disse: "Esta aqui é sua filha, ela está doentinha". Stanislavski conta que "ao receber a boneca tão grosseiramente improvisada, a menina a tomou nos braços com o mesmo cuidado com que só uma verdadeira mãe tomaria sua filha doente". O contra-regra, indicando os dois atôres em cena, continuou: "Aquêles dois são teu pai e tua mãe". Apesar da presença de sua mãe verdadeira, a menina não fêz a mínima objeção e aceitou incontinente seus novos pais... "Vá lá", disse o contra-regra, "e diga ao seu pai que a sua filhinha está doente. Êle vai te aconselhar um remédio e aí você volta pra cá". A menina entrou em cena, puxou a manga do ator e disse: "Papai, ela está doente". O ator respondeu: "Dê uma aspirina para ela". Mas então, em vez de sair, a menina disse: "Não!" O ator insistiu sorrindo: "Pode dar aspirina que é bom!" Mas a menina teimou novamente: "Não!!!" — "Mas por quê?" Então a menina disse confidencialmente: "Precisa fazer lavagem". Stanislavski foi obrigado a incluir isso no texto porque a menina não mudava a sua convicção de que sua filha estava com dor de barriga. Não é um exemplo maravilhoso de inspiração desses melhores atôres do mundo, as crianças?

Quanto às suas observações no trabalho de Tomaso Salvini, Stanislavski constatou que, apesar de sua capacidade de adquirir a fé, Salvini não se limitava a esperar "o santo baixar". Êle chegava ao teatro duas, três horas antes do início do espetáculo; lentamente vestia, peça por peça, a roupa do personagem; a sua maquiagem também levava muito tempo: êle observava como, pouco a pouco, surgia no espelho o rosto do personagem; e depois disso, já vestido e maquiado, êle subia ao palco deserto e andava sòzinho pelos cenários da peça. E só depois começava o espetáculo.

Por que Salvini fazia isso? Pois se êle podia conseguir a inspiração instantâneamente! Bastava fazer isso no último momento! Sim, perfeitamente. Mas então é de se supor que Salvini não ficava satisfeito com o resultado obtido, e que foi por isso que passou a procurar os efeitos da inspiração *três horas antes do espetáculo,* e depois, *pouco a pouco,* punha essa inspiração *a funcionar materialmente,* isto é, transformando-a em ação, começando a *agir como se fôsse o personagem.* Dessa maneira êle tornava a ação *não casual,* como muitas vêzes acontece sob o efeito da inspiração, *e sim costumeira, exercitada,* que êle podia repetir a qualquer momento.

É curioso que o mesmo se passa com êsses outros atôres geniais, as crianças: basta sugerir um jôgo, uma brincadeira para que a imaginação da criança se transforme em ação instantâneamente, mas se a criança repete o jôgo, a sua ação torna-se mais rica em detalhes e ainda mais próxima da "realidade do inventado".

Assim constatamos que, em ambos os casos, *a fé obtida através da inspiração se transforma em ação.* Tanto um ator genial, como uma criança, *sob o efeito da inspiração adquirem a vontade de agir* e então agem com todc o conteúdo da vida do espírito humano.

Sim, êles, os gênios! E nós, coitados? Que devemos fazer nós que não conseguimos essa fé instintivamente? Que me adianta tentar o impossível: penetrar no subconsciente de um gênio ou de uma criança para descobrir a mecânica da inspiração?

E se, em vez disso, eu procurasse analisar e compreender como agem os personagens que êles representam? Em vez de estudar como e por que age Salvini no seu trabalho de ator, procurasse estudar como e por que age o Otelo que êle representa? E já que Otelo, embora imaginado por Shakespeare, é um ser humano real, não seria necessário, antes de mais nada, procurar conhecer tôda e qualquer ação humana na vida real, e depois, armado com êsses conhecimentos, não poderia eu usar o caminho inverso do que os gênios usam, isto é, começar por agir como personagem na base da simples lógica da vida real, e então, já agindo, não conseguiria eu acreditar na reali-

dade dessa ação? Não conseguiria, através disto, obter pelo menos uma parte da fé que os gênios obtêm instintivamente?

Foi na base dessa hipótese que Stanislavski começou suas pesquisas: estudar os processos naturais que regem a ação na vida real para depois transpor isso para o trabalho de teatro.

Nas próximas aulas procuraremos estudar os resultados dessas pesquisas e a sua aplicação no nosso trabalho.

SEGUNDA AULA

Antes de começar a leitura desta aula, procurem lembrar-se do conteúdo da aula anterior:

— O trabalho de teatro é um trabalho de equipe. O ator, sendo um dos elementos da equipe, deve submeter a sua criação artística à coordenação do espetáculo pelo diretor.

— Os nossos estudos do trabalho de ator serão baseados no Método de Stanislavski.

— É necessário estabelecer bases comuns para êste trabalho: o objetivo do teatro deve ser a revelação da vida do espírito humano, e o objetivo do ator, convencer o espectador da realidade dessa vida.

— A origem do Método é o estudo dos processos que regem a atuação dos atôres geniais (ou das crianças): através da inspiração êles adquirem a fé no que é irreal.

— Essa fé induz o ator a agir e, conseqüentemente, êle age no que é irreal, ou seja, age como personagem.

— A hipótese de proceder de maneira inversa: estudar os processos que regem a ação na vida real para que, agindo dentro da lógica da vida, conseguir acreditar no que é irreal.

Assim, através de várias considerações, chegamos à conclusão de que o fator mais importante na nossa arte é a AÇÃO.

É interessante notar que a palavra "AÇÃO" e o verbo "AGIR" estão em uso na terminologia teatral desde os tempos mais remotos. A palavra "DRAMA" em grego significa ação. A palavra "ÓPERA", usada em tôdas as línguas com o significado de "DRAMA MUSICADO", vem

do verbo operar, ou seja, agir. A palavra "ATOR" que nos dicionários consta como significando simplesmente "agente do ato; o que age", é usada quase em tôdas as línguas como sendo "homem que representa em teatro, cinema etc." Enquanto aos outros artistas se dá uma definição mais concreta (escultor: o que esculpe; pintor: o que pinta; violinista: o que toca violino, etc.), ao artista de teatro ninguém chama de "teatralista" ou coisa que o valha, mas sim de ator; a uma parte de peça teatral não chamam de "capítulo" e sim de ato.

Essas nossas considerações que parecem tão óbvias, quase infantis, são de enorme importância para nós: elas nos mostram como a idéia da AÇÃO preocupava os homens de teatro desde milênios e milênios.

Vamos pois analisar como a AÇÃO se processa na vida real e como ela deve se processar em teatro.

Durante uma aula para um grupo de atôres profissionais, eu pedi a uma aluna, atriz Carmen Montero, que contasse algum fato impressionante de sua vida. Sua narração foi por mim gravada.

Ela contou um caso que realmente impressionou muito seus colegas. Às dez horas da noite ela foi atacada numa das principais ruas de São Paulo por um indivíduo que queria levá-la para dentro do seu carro. E como ela resistiu decididamente, foi espancada e atirada no meio da rua quase inconsciente.

Em seguida ela narrou o que se passou uns dias mais tarde: quando ela estava passando numa outra rua bastante escura, desceram de um carro dois rapazes, ficando ainda mais um dentro do carro, e se dirigiram a ela. Apesar de se ver num perigo muito maior do que na primeira vez (ou talvez exatamente por causa disso), ela inesperadamente criou coragem porque imaginou que estava armada com um revólver, e pensou: "Agora eu mato um!" Com as mãos nos bolsos do casaco, ela passou calmamente entre os dois rapazes que não tiveram coragem de atacá-la. Logo em seguida ela se viu correndo como uma louca por uma das ruas adjacentes. Essa última parte foi contada com tanto humor que ela mesma e os ouvintes riram muito.

Ouvindo a gravação em casa eu fiquei muito impressionado com a expressividade da narração e com a complexidade das emoções da môça. Achei que o material era digno de ser estudado como uma boa cena de teatro. Transcrevi a narração e, na próxima aula, propus à mesma atriz que, depois de ouvir várias vêzes a gravação, estudasse o texto escrito como se fôsse parte de uma peça e, em seguida, a interpretasse novamente. Notem que se trata de uma môça que eu considero uma jovem atriz de grande talento e bem estudiosa.

Ela concordou e, depois de uma rápida preparação, gravou o texto novamente. Surpreendentemente para todos, inclusive para a própria intérprete, todo o valor da narração espontânea desapareceu. O que era brilhante, tornou-se monótono; o que produziu compaixão dos ouvintes na primeira narração, provocou sorrisos na segunda; o que causou risos alegres na primeira, causou uma espécie de estranheza.

Como podia ter acontecido isso? O problema devia ser fácil, pois a atriz não precisava de nenhuma explicação, — o texto era dela e o personagem era ela mesma.

Entretanto, se na primeira vez ouvimos uma excelente interpretação, na segunda foi uma interpretação cheia de notas falsas ou inexpressivas.

Que aconteceu então?... É simples: na primeira vez essa atriz foi "dirigida" pela melhor diretora do mundo, dona Natureza, e na repetição, ela simplesmente *procurou imitar* a excelente interpretação da primeira vez. Na primeira ocasião ela não precisou estudar a ação do personagem, o personagem era ela mesma e, conseqüentemente, ela estava *agindo realmente.* Que devia ela ter feito antes de começar a narração pela segunda vez? Ela devia ter encarado o problema como em teatro, isto é, realizar o trabalho de uma atriz com um papel, estudar e compreender as razões, *as causas naturais* que a levaram àquela espontaneidade de ação na primeira vez: com que objetivo ela contou o caso? De que queria convencer os seus ouvintes? Que pensava enquanto dizia esta ou aquela frase? etc. etc. Pondo em prática os elementos dêsse estudo, ela *estaria agindo como se fôsse pela primeira*

vez, ou seja, *como se fôsse o personagem do papel que lhe foi oferecido para representar.* Em vez disso, ela, depois de ter ouvido várias vêzes a gravação, *procurou, imitar suas próprias inflexões...* Por quê? Porque o seu *único objetivo* era demonstrar aos espectadores seu talento. Os objetivos do personagem desapareceram atrás dessa preocupação. Em resultado, *quem estava agindo era a atriz, e não o personagem.*

Em cena nós, atôres, agimos em nome de uma outra pessoa, agimos *como se fôssemos uma outra pessoa.* Isso não quer dizer que a pessoa do ator deva desaparecer deixando seu lugar ao personagem. Nada disso. Isso significa apenas que *o ator aceita todos os problemas do personagem como se fôssem dêle próprio e então, para solucioná-los, age como tal.* Quando o ator não consegue agir no sentido dos objetivos do personagem, ficam apenas os objetivos dêle, do ator: brilhar, ser admirado, ser "o tal" etc. Mas isso não interessa o espectador que vai ao teatro para ver a vida dos personagens com todos os seus problemas e objetivos.

Essa predominância dos objetivos do ator sôbre os objetivos do personagem, ou mesmo a quase-ausência dêsseus últimos, foi admiràvelmente demonstrada pelos atôres do "Teatro dos Sete" em "Ciúmes do Pedestre", de Martins Penna.

Os intérpretes dêsse espetáculo não pretendiam interpretar os papéis dos personagens da peça, e sim os papéis dos atôres contemporâneos de Martins Penna, representando a sua peça naquele tempo. Por conseguinte, os objetivos dos personagens da peça não eram levados em consideração, o problema era mostrar os objetivos dos atôres. Assim, Sérgio Brito fêz o papel de um ator-trágico que, por sua vez, fazia o papel de marido ciumento. O objetivo principal do ator-trágico era demonstrar a sua formidável voz e a sua capacidade interpretativa. As exclamações "Ah!" e "Oh!" eram feitas na base de voz superimpostada e, numa das cenas, o timbre da voz mudara conforme o animal com que o personagem se comparava: houve um "Ooooh!..." especial para tigre e leão e um "Aaaah!..." para elefante. É claro que os problemas do

"marido traído" sumiam atrás dos problemas do ator-trágico.

Fernanda Montenegro fazia o papel de "Primeira Dama" da companhia, que interpretava o papel de "Espôsa Adúltera". A preocupação da "Primeira Dama" era demostrar ao público o seu virtuosismo. Quando, "enfrentando a morte", dizia ao marido: "Agora que te ouvi, ouve-me também!..." etc., sua voz era de um timbre quase masculino, de tanto heroísmo e coragem que a atriz queria demonstrar. Mas quando passava a narrar sua infância: "Minha mãe, Deus que a perdoe..." etc. a sua voz adquiria o timbre infantil. Preocupado com êsses problemas, poderia a "Primeira Dama" agir como personagem? O mesmo acontecia com os outros intérpretes da peça: todos êles estavam preocupados em "brilhar" nos seus papéis.

Os que assistiram àquele espetáculo, devem se lembrar que não se tratava de uma simples caricatura, havia uma certa sinceridade na interpretação, êles se sentiam realmente comovidos, mas não como personagens, e sim como "atôres formidáveis que eram!" E é o que realmente acontece com os atôres: é fácil confundir suas próprias emoções com as do personagem. O ator gosta de chorar, de sofrer... Nesses momentos êle admira a si próprio e fica comovido a ponto de chorar com lágrimas de verdade. Experimente convencê-lo de que êle estava falso, — êle vai acreditar? Nunca!

Uma coisa dessas aconteceu comigo mesmo. Eu traduzi com meu amigo, o falecido Brutus Pedreira, uma das peças de Leonid Andréiv, "Aquêle que leva bofetadas." Quando recebi os primeiros exemplares mimeografados, fiquei muito comovido pelas recordações que surgiram naquele momento. É que eu fiz essa peça em russo em 1924 com um dos geniais atôres russos, Pevtsov. A idéia de poder representar êsse texto em português, e mais ainda, representar não o papel que fiz, o do conde Mancini, mas o papel feito por Pevtsov, o papel principal, me deu vontade de experimentar imediatamente uma cena da peça. Eu liguei o meu gravador de som e li a cena.

Durante a leitura as lágrimas me sufocaram!... Então, pensei eu, a cena deve ter saido maravilhosa!... Liguei o gravador, fiquei ouvindo e... chorei novamente. Era uma prova cabal: o meu primeiro ouvinte, eu, também ficou comovido! Para completar meu triunfo, pedi que Irene, minha mulher, ouvisse a gravação. Desde os primeiros momentos estranhei uma certa surprêsa no rosto dela e, em seguida, uma espécie de dureza e não sei o que mais, tudo menos a admiração que eu esperava. Quando, depois de um longo silêncio, insisti que ela me dissesse sua opinião, ela "prorrompeu em uma torrente de insultos", chamando-me de canastrão, de ator de rádio-novelas, e saiu correndo. No primeiro momento atribui isso a alguma outra razão, procurei adivinhar "Que foi que eu lhe fiz?" Mas não houve nada. Passada uma meia-hora nessas considerações, fiquei um tanto desconfiado: "E se ela em parte tem razão?..." Voltei a ouvir a gravação... e logo tive a terrível confirmação: não era "em parte", ela tinha razão totalmente, — era pior do que qualquer rádio-novela!

Como aconteceu isso? A explicação não era difícil: ao começar a gravação, *eu nem me dei ao trabalho de pensar nos objetivos do personagem,* limpei a garganta e *me dediquei ùnicamente a meu próprio objetivo*: experimentar o meu talento! Provar a mim mesmo que eu era um ator formidável!... E vejam a que lamentável resultado cheguei!...

Há pouco eu disse que os problemas e os objetivos do ator não podem interessar ao espectador, porque êles não têm nada a ver com as circunstâncias em que se passa a ação da peça. Não levem isso ao pé da letra: pode acontecer que a presença e a ação do ator simultâneamente com o personagem façam parte dessas circunstâncias, existindo assim dois personagens dentro do mesmo papel. É claro que, nesse caso, a ação do ator é tão importante quanto a do personagem. No teatro épico de Brecht essa coexistência é permanente: o personagem coexiste com o ator-cidadão que narra, que comenta, que apresenta o personagem para o julgamento do espectador.

Mas voltemos ao que dissemos a respeito da necessidade de estudar as características da ação na vida real para, depois, transpô-la ao nosso trabalho em teatro.

A primeira particularidade a ser notada é que, na vida real, *a ação sempre obedece à lógica.* Essa afirmativa, de início, parece errada. Por exemplo, quem pode considerar lógica a ação de um louco? Realmente, do nosso ponto de vista, do ponto de vista de gente mentalmente sã, não existe lógica na ação de um louco. Mas e do ponto de vista dêle, do louco? Para êle tudo o que êle faz deve ser perfeitamente lógico. E se nós fazemos o papel de um louco, a lógica de quem interessa ao espectador, a nossa ou a do louco?

Isso me faz lembrar o caso de um dos nossos excelentes atôres Sérgio Brito. O caso se passou há mais de 15 anos, pràticamente quase no início de sua carreira numa peça em que êle fazia o papel de um neurótico em crise, havia uma cena em que êle beijava um manequim de matéria plástica, convencido que se tratava de uma môça viva. Numa certa altura, quando passamos a ensaiar com as "marcações", o ator começou a cena com uma porção de gestos, movimentos e entonações de absoluta incoerência. Quando lhe perguntei a razão disso, êle respondeu: "Mas o personagem é um louco!" Então, analisando as circunstâncias na base de pura lógica, chegamos à conclusão de que o rapaz não poderia achar nada de estranho no fato de beijar uma môça de quem gostava muito. Naquele momento, para êle não existia o manequim artificial, e sim uma pessoa viva. Bastava pois que o ator agisse com essa lógica e nada mais. O efeito de loucura era seguro, porque os espectadores viam que, *com tôda essa sinceridade e naturalidade,* êle beijava um manequim, e não uma môça viva. A partir daquele momento o ator procurava, tanto nos ensaios como nos espetáculos, acreditar na realidade da vida do manequim, sentir através do contato de sua mão, o calor, a maciez daquele corpo. Como resultado, essa cena sempre produzia um calafrio na platéia.

Há um outro excelente exemplo de uso da lógica, em "O Diário de um louco" de N. Gogol, interpretado por

Rubens Corrêa e dirigido por Ivan de Albuquerque. Quando o personagem diz: "A Espanha tem um rei... Finalmente o descobriram... Sou eu." Não se sente nem a mínima tendência do ator de dar à essa frase um aspecto de loucura, não há nela mais do que a humildade de um monarca que assume a sua grande responsabilidade. E é exatamente essa simples lógica que torna a fala tràgicamente louca e muito comovente.

E quando o pobre "rei da Espanha", ao falar de seus trabalhos no plano da política internacional, diz: "Descobri que a China e a Espanha formam um único e mesmo país... A prova está que, quando se escreve Espanha, dá China", nós sentimos a sua loucura exatamente por causa dessa "lógica esmagadora."

Resumindo: o ator nunca deve esquecer de examinar através da lógica todo e qualquer detalhe de seu trabalho. Stanislavski disse que preferia ver uma interpretação fria, mas clara, que lhe permitisse, ao menos, compreender a ação, do que presenciar uma interpretação de grande temperamento, de grandes emoções, mas que o deixasse confuso a ponto de não poder contar o que êle acabava de ver.

Vejam como o uso da lógica ajuda o ator na solução dos problemas bem difíceis. Digamos que o problema seja o papel de um cego. O que é um cego? É uma pessôa que não enxerga. Então é muito fácil: eu fecho os olhos e faço o papel!... Mas o diabo é que o cego anda de olhos abertos e mesmo assim não enxerga. Como posso conseguir essa sensação? Como posso acreditar que não enxergo, porque, se não conseguir isso, acabo simplesmente imitando um cego.

Pois bem, em primeiro lugar vou procurar compreender o que se passa com um cego em matéria de sensações. Sei que a natureza substitui um sentido faltante ou enfraquecido aguçando os outros sentidos. A visão é substituída pela audição e pelo tato. Um cego procura ouvir ou sentir através do tato o que não pode ver. Assim êsses dois sentidos, a audição e o tato, num cego se transformam em *visão mental.* Por exemplo, na rua êle anda "tateando" o chão com os pés ou com uma bengala, *para ver mentalmente* os possíveis obstáculos; procura ouvir todos

os ruídos da rua para ver mentalmente o que possa ameaçá-lo, por exemplo, um automóvel que se aproxima enquanto êle atravessa a rua. Já que eu vou fazer o papel de um cego, vou prestar a máxima atenção a êsse particular e, a título de ensaio, *vou andar sem olhar para o chão procurando imaginá-lo, ou seja, vê-lo mentalmente.*

Experimente isso, leitor, da seguinte maneira: peça que alguém coloque no chão do seu quarto vários objetos, livros, caixas, táboas etc. Em seguida, atravesse o quarto de olhos abertos, porém impedindo-se de ver o chão, por exemplo, segurando na altura do seu queixo um livro ou um caderno. Ao atravessar o quarto, pense nos obstáculos cuja posição você ignora, procure vê-los mentalmente quando chegar a tocar nêles com o pé, porque, com um pequeno descuido seu, êles podem causar-lhe um tombo.

Ao terminar a travessia, você vai constatar que, apesar de ter andado com os olhos abertos, *deixou de ver* (ou quase) o que se achava do outro lado do quarto.

Para maior clareza, faça um colega seu fazer êsse exercício na sua presença e observe seus olhos enquanto êle anda: se êle realmente conseguir imaginar o chão com os obstáculos, vê-lo mentalmente, você verá o olhar de um cego.

Da mesma maneira podem ser resolvidas outras situações difíceis: um paralítico que procura andar, uma pessôa que acorda, etc.

Lembro-me que uma outra aluna do curso dos atôres profissionais me perguntou durante uma aula: "Estou ensaiando na televisão uma cena em que o meu personagem age sob hipnose. Como devo encarar êsse problema?" Respondi que, sendo a hipnose um estado semelhante a sono, o primeiro problema seria "sentir-se dormindo" e que, para isso, seria lógico procurar conseguir um estado de máxima abstração, quando a pessoa está completamente fora do ambiente em que se encontra fìsicamente. Para conseguir essa abstração era necessário *encontrar uma preocupação tão grande que todos os cinco sentidos do personagem tomassem parte nela.* É lógico que, nessas condições, o ambiente físico deixaria de existir.

Essa minha explicação não foi suficiente: apesar de tê-la compreendido teòricamente, a atriz não conseguiu ver nela uma solução prática. "Como fazer funcionar os cinco sentidos numa preocupação imaginária?" — "Como na vida real", respondi eu. "Bem, mesmo assim como isso deve funcionar"? Uma feliz coincidência ajudou a explicação. O conhecido psiquiatra, Dr. Bernardo Blay, que assistia à aula por pura curiosidade, dirigiu-se a uma das alunas: "O que é que a senhora está fazendo?" A môça em questão olhou para êle *literalmente como se estivesse acordando naquele momento,* e disse: "Nada." E o diálogo seguiu assim:

— "A senhora ouviu o que nós estávamos dizendo?"

— "Não."

— "Por quê?"

— "Eu estava pensando."

— "Em quê?"

— "No exercício que vou fazer agora."

Como vocês vêem, não houve necessidade de uma preocupação "tão grande" para que ela ficasse completamente abstraída, bastou uma *preocupação pequena, mas real.*

A atriz que levantou a questão disse que compreendeu essa lógica e, mais tarde, contou que a aplicou com sucesso no seu trabalho.

Mas passemos agora a mais uma característica da ação na vida real: *ela é sempre contínua e ininterrupta.* Nunca deixamos de agir, nem mesmo quando dormimos: os nossos sonhos talvez sejam a forma mais intensa de ação na nossa vida. E os bons cristãos dizem que nem a morte interrompe a ação.

Cada momento de nossa ação na vida real tem seu passado e seu futuro. Quero dizer que cada momento presente tem suas origens no passado e seus objetivos no futuro. A frase de Stanislavski: "O nosso "hoje" é apenas o resultado do movimento do nosso "ontem" em direção ao nosso "amanhã", define a mecânica da ação contínua tanto na vida real, como em cena.

Os atôres deveriam preocupar-se muito menos com a ação do momento do que com a ação anterior e posterior,

porque *a ação do momento se realiza automàticamente se o ator realmente exerce a ação contínua.*

Vejamos um exemplo. Uma pessoa vai por uma rua escura e perigosa, levando consigo uma grande importância em dinheiro para pagar o resgate de sua filha raptada. Essa cena foi feita, a título de demonstração durante uma aula, por uma assistente minha, atriz Júlia Gray. Na primeira tentativa chegamos a sentir nela a presença de um mêdo real, mas a cena não nos pareceu completa, o personagem não nos pareceu realmente agindo. Ela estava com muito mêdo, mas mêdo de quê? Júlia Gray nos explicou que o mêdo era resultado da ação de quem procura evitar o perigo da morte ao passar por aquela rua escura em que ela sentiu a presença dos assassinos. Ora, ela se preocupou em interpretar ùnicamente a ação do momento, omitindo por completo os dados da ação contínua, até o passado e o futuro da ação, porque na nossa proposição o problema do personagem não era apenas fugir da morte, e sim fugir dos assassinos para conservar o dinheiro do resgate para salvar a vida de sua filha que foi raptada *ontem* e poderá ser morta *amanhã*. Foi por isso que o seu mêdo, embora real, nos pareceu gratuito. (Veja a fotografia N.º 1).

Quando, depois de levar em consideração as nossas observações, Júlia repetiu a cena, o resultado foi diametralmente oposto ao primeiro: notamos a presença do objetivo por nós indicado, isto é, conservar o dinheiro do resgate, mas o primeiro objetivo, o de salvar sua própria vida, diminuiu consideràvelmente e, em conseqüência disso, diminuiu também o mêdo. O que nós vemos na fotografia N.º 2 é mais um receio do que um mêdo. Só quando a atriz conseguiu reunir dentro da sua ação os dois objetivos é que o resultado nos pareceu quase perfeito. (Veja a fotografia N.º 3).

Em teatro a ação freqüentemente sofre interrupções: intervalos entre os atos ou quadros, saídas do ator de cena, grandes pausas em que o ator fica aparentemente inativo. Que deve fazer o ator para eliminar o efeito nocivo dessas interrupções? Deve recorrer à ação anterior e posterior, como vimos no exemplo acima.

Infelizmente nem todos os atôres fazem isso. São ca-

pazes de contar uma piada exatamente no momento de entrar para fazer uma cena trágica. Há atôres que, para demonstrar aos colegas sua "técnica", ficam de costas para a platéia, com caretas cômicas, fazem os colegas rir e depois voltam à platéia suas "máscaras trágicas". Não sabem êles que, nesses momentos, deixam de agir como personagens, e que o espectador, mesmo que não perceba seus truques "tão engraçados", sente uma espécie de corte na ação, uma espécie de vácuo que se forma dentro de sua tensão de espectador.

Vamos ver agora a terceira característica da ação: *ela tem sempre e simultâneamente dois aspectos, — ação interior e ação exterior,* ou seja, ação mental e ação física.

Essas duas formas de ação não podem existir em separado, elas se processam sempre simultâneamente, apesar da aparente ausência de uma delas, por exemplo: a imobilidade total do personagem simultâneamente com uma intensa ação interna. Para compreender como isso funciona, faça uma experiência na base de imaginação: você acompanha com um olhar, de longe, o enterro de uma pessoa muito querida. Por uma ou outra razão (é importante que você estabeleça com absoluta clareza para você essa razão), você não pode chegar mais perto. Complete com sua imaginação os detalhes faltantes: Quem é o falecido? Em que circunstâncias êle morreu? O que impede você chegar mais perto? Quem são as pessoas que acompanham o entêrro? etc. E agora vá agindo, ou seja: apenas acompanhe com o olhar o entêrro que você vê na sua imaginação pensando tudo o que pensaria o personagem nessas circunstâncias. O resultado será uma ação interior muito intensa que nós, espectadores, devemos sentir apesar de sua imobilidade que é conseqüência da ação exterior quase nula.

É fácil imaginar e experimentar, a título de exercício, um exemplo do contrário: você está extremamente cansado, mas, por uma ou outra razão, é obrigado a contar uma estorinha alegre para divertir alguém. Você terá que exercer uma ação exterior muito intensa junto a uma ação interior quase nula. E, como no exemplo anterior,

nós devemos sentir na sua alegria a influência do seu cansaço.

As duas formas da ação são ligadas entre si tão ìntimamente que o ator difìcilmente poderá estabelecer como e onde uma influi sôbre a outra. Só uma experiência ou um acaso podem indicar-lhe o caminho que deve escolher no uso dêsse elemento do Método, pois há sempre dois caminhos: um — de dentro para fora, e o outro — de fora para dentro. Quero dizer com isso que, por exemplo, uma emoção adquirida pode produzir um gesto muito adequado, mas também um gesto, encontrado pelo ator através de um raciocínio lógico, pode produzir uma emoção desejada.

A título de maior esclarecimento, quero lhes contar um caso que me aconteceu durante as representações de "Canto da Cotovia" de Jean Anouilh, no Teatro Maria Della Costa. Eu me preocupei muito com o lado físico do comportamento do Bispo Cauchon que eu fazia, pois o cenário e as roupas eram tão impressionantes que exigiam um complemento harmonioso por parte do ator. Por exemplo, na cena em que Cauchon procura convencer Joana D'Arc a abjurar, eu fazia um gesto com a palma da mão virada para cima, gesto êste que, não sei porque, me fazia sentir mais a harmonia do ambiente. Depois de um dos espetáculos, o nosso grande cineasta, Lima Barreto, que acabava de assistir à representação, me disse que não sentiu naquele meu gesto "um homem de igreja" e que o gesto deveria ser feito de maneira inversa, isto é, com a palma da mão virada para Joana, como numa benção. Eu experimentei e, realmente, me senti muito mais bispo, e isso me comunicou muito mais a vontade de convencer Joana. Assim a ação exterior racionalizada, intensificou a ação interior, ansiedade de convencer Joana.

Em resumo: ao construir seu papel, o ator nunca deve esquecer a coexistência lógica dessas dois aspectos da ação, porque só assim êle age realmente.

E agora estamos chegando à última característica da ação na vida real: não existe ação sem objetivo. Sempre agimos para conseguir alguma coisa, sempre desejamos alguma coisa. À primeira vista, isso também não parece

lógico. Há quem possa perguntar: "E a apatia? E a prostração? Que pode desejar uma pessoa nesse estado? Então deve haver na nossa vida momento em que não desejamos nada." Eu afirmo que não: mesmo quando temos a certeza de nada querer, provàvelmente, lá no fundo, queremos não querer, isto é, rejeitamos qualquer vontade, ou então, como o cúmulo da falta de objetivo, queremos morrer, mas, nesse caso, a morte é um objetivo.

Mas passemos a um exemplo da influência do objetivo sôbre a ação. Tirei êsse exemplo da minha própria experiência de ator, casualmente, comparando duas fotografias minhas tiradas em dois papéis diferentes. Vejam as duas: a primeira, com N.º 4 de "Mister Pitchum" da "Ópera dos Três Vinténs" e a segundo com N.º 5, de "Maneco Terra" do filme "Ana Terra" (que aliás, nunca foi realizado porque a Companhia Vera Cruz, naquela época, tinha quase entrado em falência).

Vou lhes contar a história dessas duas fotografias. Eu fiz o papel de Pitchum no espetáculo realizado pela Escola Dramática da Bahia sob a direção de Martim Gonçalves. Antes de começar uma das representações, eu estava muito preocupado com alguns detalhes da roupa e dos acessórios. Uns poucos minutos antes do início, um rapaz da escola me avisa que um repórter precisa tirar com urgência uma fotografia minha. Eu me recusei, não havia mais tempo. Êle insistiu: "Kusnet, só um instante!" Para me ver livre dêsse problema, aceitei pedindo que se apressassem. Mal tive tempo de me colocar ao lado da escrivaninha do escritório de Mr. Pitchum: tomei ràpidamente "a atitude de Mr. Pitchum" e pronto, a fotografia foi tirada. O resultado, como vocês podem ver, é lamentável:* (Vejam a fotografia N.º 4) há apenas uma careta de Pitchum, mas nem um vestígio da ação dêle. Por quê? Porque, naquele momento, eu nem pensei em algum objetivo de Mr. Pitchum: só havia um objetivo, e êste era um objetivo do ator Kusnet, — ser fotografado, o mais depressa possível.

Agora vejam essa outra fotografia, a de Maneco Terra. (Veja a fotografia N.º 5.) Trata-se de uma fotografia tirada bem no início dos trabalhos. O momento é

de uma cena em que Maneco faz sinal a seus dois filhos para que matem o índio que seduziu a sua filha Ana. O objetivo de Maneco é muito complexo: por um lado, cumprir o dever do pai cuja filha foi desonrada, mas por outro, evitar a todo custo magoar a sua filha adorada. Êsses dois objetivos contraditórios foram cuidadosamente estudados e usados no trabalho. Casualmente, analisando com meus alunos alguns detalhes dessa cena, constatamos que, cobrindo com um cartão a parte inferior do rosto, na fotografia, e deixando descobertos os olhos, vimos, como emoção predominante, a crueldade; entretanto, quando cobrimos com o cartão os olhos, deixando a bôca do personagem descoberta, encontramos o amargor, e uma tristeza que chegava às lágrimas; e o conjunto fazia sentir a complexidade do estado emocional do personagem. Portanto, a presença real dos objetivos do personagem, fêz com que o ator, embora na imobilidade absoluta da fotografia, estivesse agindo como personagem.

Quanto mais atraente para o intérprete do papel fôr o objetivo do personagem, quanto mais complexo fôr o problema, tanto mais fàcilmente será despertada a imaginação do ator.

O já citado diretor soviético, Nicolái Okhlópkv, disse num dos seus artigos que o diretor deve colocar o ator diante das circunstâncias mais complicadas, e ainda pedir-lhe que as complete com sua imaginação. "Não permita", escreve êle, "que o ator se sente no lugar mais cômodo para êle, porque assim, um dia, na encenação da "Última Ceia", veremos Judas no lugar de Cristo..." e mais tarde: "Não deixe o ator procurar um botão perdido, quando êle pode procurar um amor perdido."

Para demonstrar que importância enorme tem a atratividade dos objetivos, quero lhes contar um caso que me parece muito ilustrativo.

Durante os ensaios de "O Canto da Cotovia", na cena em que Joana D'Arc entra no palácio real, Maria Della Costa, achava que o estado emocional de Joana devia ser de timidez, porque ela, uma simples camponesa, pela primeira vez entrava num palácio. Apesar da lógica do próprio texto em que se sentia sua altivez, apesar das

cenas anteriores em que Joana está em contato direto com um ser muito superior aos reis, o Arcanjo São Miguel, Maria não se convencia. Ela raciocinava na base de um exemplo de sua própria vida, quando ela foi ao Palácio do Catete para uma audiência com Getúlio Vargas. Ela ia pleitear um subsídio para o seu teatro que, naquela época, se achava em construção. Ela raciocinava: "Eu vou incomodar o nosso grande presidente com os pequenos problemas do meu insignificante teatro! Já na entrada do Catete me senti muito intimidada e houve um momento, em que quase desisti do encontro'.

Vejam bem: com essa forma que tomou o seu objetivo, ela só se podia sentir humilde. E tudo isso provinha da comparação do grande presidente com a "insignificante" Maria, da grande pátria, com o "insignificante" teatro. Mas, por que a insignificante Maria? Por que o insignificante teatro? Os problemas da arte em nosso país não são mais importantes do que muitos, muitos outros problemas? Por que então essa insignificância? Para dar maior ênfase à minha idéia, sugeri a Maria que considerasse o seu teatro, o fator mais importante do mundo, que se compenetrasse da idéia de que a falta do seu teatro em São Paulo prejudicaria o futuro de gerações inteiras, que mesmo os problemas da miséria, da fome são menos importante etc. etc. Convencida disso, em que estado de ânimo ela entraria no Catete?

Enquanto eu falava, os olhos de Maria brilhavam cada vez mais, e vocês precisavam ver com que infinito orgulho ela se ajoelhou perante o delfim e começou a falar: "Garboso delfim, eu, Joana D'Arc..." etc. Assim os problemas de Joana D'Arc tornaram-se grandiosos, empolgantes para a atriz Maria Della Costa.

Mas não se deve esquecer que sempre há um perigo de confundir os objetivos do personagem que induzem o ator a gir como tal, com os do próprio ator que o induzem a se exibir, a brilhar, como naquele caso que citei no início da segunda aula em que contei o que aconteceu comigo quando gravei uma cena de "Aquêle que leva bofetadas". Ao se apoiar no objetivo do personagem, o ator deve saber

defini-lo numa forma simples e, por assim dizer, palpável para êle, usando para isso o verbo "querer" em nome do personagem. Certamente, Maria Della Costa, ao entrar em cena, deve ter pensado mais ou menos assim: "Eu quero que o delfim me obedeça, porque sou a única pessoa capaz de salvar a França!" Mas se, em vez disso, Maria pensasse: "Eu quero fazer essa cena maravilhosamente! Quero sentir o orgulho no momento de me ajoelhar", a que resultado ela chegaria? A uma ação completamente falsa.

Um caso dêsses aconteceu comigo em "Os Pequenos Burgueses". Na cena da briga de Bessêmenov com o seu afilhado Nil durante o almôço, só três mêses depois da estréia da peça eu senti, numa noite, um verdadeiro pavor quando Nil bateu na mesa, porque, naquele momento, cheguei a pensar: "Agora êle vai me bater na cara!" Fiquei tão contente por ter encontrado com tanta clareza essa emoção de Bessêmenov que, na noite seguinte, preocupado em não perdê-la, no último momento, pensei: "Eu preciso sentir êsse mêdo!" É claro que o resultado foi um verdadeiro fracasso: nunca fiz essa cena de maneira tão falsa, porque Bessêmenov não podia querer ter mêdo, êle podia querer fugir da bofetada, e o resultado desse objetivo seria o verdadeiro mêdo.

Durante esta aula procuramos adquirir a noção do que é a "AÇÃO" na vida real e quais são suas características. Na próxima aula procuraremos compreender como essa noção pode nos ajudar a AGIR em teatro.

TERCEIRA AULA

Como se lembram, na última aula, depois de constatar que a AÇÃO é o fator mais importante no trabalho de um ator, chegamos à conclusão de que devemos estudar as características da ação na vida real. Encontramos essas quatro particularidades que quero repetir:

1) A ação sempre obedece à lógica.
2) A ação é sempre contínua e ininterrupta.
3) Ela sempre tem simultâneamente dois aspectos: ação interior e ação exterior.
4) Não existe ação sem objetivo.

Tudo isso existe na vida real, e a noção disso é de extrema utilidade no trabalho do ator, ela o salva das dificuldades que podem parecer invencíveis. Mas é necessário saber como utilizar essa noção no nosso trabalho em teatro.

Já sabemos que em teatro devemos agir em nome do personagem. (É fácil de dizer, hein?) Que devemos aceitar os problemas e os objetivos do personagem. (Outra coisa fácil, não é?)

Bem, em primeiro lugar, devemos saber quem é o personagem em cujo nome estamos agindo; como êle é, mau, jovem, velho, inteligente, burro; onde vive e por que vive; de onde êle veio e por que veio; e, principalmente, o que é que êle quer. Tudo isso, em parte, se encontra na própria peça e é denominada por Stanislavsky com o têrmo CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS, têrmo que usaremos como um dos elementos do Método.

Eu disse, "em parte se encontra" porque geralmente o dramaturgo é muito econômico em suas explicações e o

que êle deixa de explicar deve ser completado pela nossa imaginação.

Por exemplo, quando encontramos uma rubrica como esta:

JOÃO — (ENTRANDO) Bom dia.

Nunca podemos limitar-nos a executar a ação como está escrito: entrar e dizer bom dia. Precisamos imaginar de onde o João entra, o que aconteceu com o João antes, o que o João quer, porque o "bom dia" pode ser dito a uma pessoa a quem o João traz um presente ou a quem êle vai matar logo em seguida.

Quantas vêzes, mesmo em bons teatros, por causa de uma pequena omissão nas CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS, muda todo o sentido de uma cena, de um ato e até mesmo da peça inteira. E não somos apenas nós, pobres mortais, que cometemos êsses êrros, os grandes mestres também os cometiam. Stanislavsky conta que num dos ensaios de "Tio Vênia", A. Tchekhov ficou indignado quando notou que o intérprete do papel-título estava vestido como um homem do campo. (Stanislavsky o imaginou assim porque êle era administrador da fazenda.) Tchekhov disse: "Mas eu expliquei isso tão claramente! E vocês não entenderam nada." E mostrou uma frase no meio de uma grande rubrica; "endireita sua gravata fina." Realmente, dessa frase devia se tirar a conclusão de que Vóinitsky não devia ter aspecto, nem hábitos de um quase camponês, o que é de enorme importância para a peça inteira.

Assim Stanislavsky confessou que admitiu uma omissão e deixou de completar as "CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS" com sua imaginação.

Mas vejamos um exemplo bem simples, Como deve funcionar a imaginação de um aluno no trabalho com as "CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS"?

Digamos que o aluno receba como tema para o exercício o seguinte: "Eu vou pedir dinheiro emprestado a um amigo". Só isso, nenhum outro detalhe. Para executar essa ação sem nenhum trabalho preparatório, o aluno diria: "Ó Fulano, quer me emprestar um milhão?" A não ser a estranha leveza com que o personagem pede uma bolada dessas, nada de interessante encontramos nes-

sa ação. Mas o aluno deve completar as circunstâncias com sua imaginação, dentro das características da ação, que há pouco verificamos. Êle raciocinará da seguinte maneira:

1) *A lógica da ação.* Ao imaginar tudo o que podia ter acontecido com o personagem e que o levou a pedir dinheiro, vou tomar cuidado para evitar tôda e qualquer contradição:

2) *Ação contínua, ou seja, a anterior e a posterior.* O personagem tirou êsse dinheiro da caixa do banco onde trabalha e deve depositá-lo novamente amanhã na primeira hora, senão será prêso. Por isso precisa achar alguém que lhe empreste o dinheiro. Notem: o seu "ontem" é — tirei o dinheiro; o seu "amanhã" — serei prêso; o seu "hoje" é — estou pedindo dinheiro emprestado. Estará tudo certo do ponto de vista da lógica? Parece que sim. E continua:

3) *Ação interna.* Êle tem mêdo do que possa acontecer, mas não deve deixar o amigo perceber do que se trata, porque êle seria capaz de denunciá-lo.

Ação externa. O personagem tem que apelar para a calma: "Afinal de contas, não é uma coisa assim tão grave! Eu sei que vou me safar".

E a lógica? Desta vez parece um pouco manca como pode êle parecer muito calmo ao pedir um milhão? É preciso inventar um pretexto para justificar perante o amigo a sua natural excitação. Por exemplo — uma grande oportunidade comercial que êle perderia se não conseguisse êsse dinheiro imediatamente.

Objetivo da ação. O personagem quer evitar a prisão não sòmente porque isso é desagradável para êle, mas porque tirou êsse dinheiro para salvar a vida de sua mãe que está à morte e deve ser operada por um médico muito caro. Se êle fôr prêso, essa desgraça vai matar a sua mãe.

Vejam como a forma que toma o objetivo desperta imediatamente a imaginação.

E quanto à lógica, há alguma falha? Parece que não.

É claro que muitos outros detalhes, que deixo de procurar por falta de tempo, entrariam em jôgo, mas digamos que o trabalho com as "circunstâncias propostas" seja considerado completo. Que fazer agora? Como começar a agir em nome do personagem? Como assumir os problemas e objetivos do personagem? Stanislavsky oferece um elemento que êle chama de: *o mágico "SE FÔSSE"*.

Uma vez estabelecidas as "Circunstâncias Propostas" como no nosso exemplo, o aluno se pergunta — "E se *eu fôsse aquela pessôa?* Se a *minha mãe* estivesse à morte? Se o *único lugar* onde pudesse arranjar o dinheiro *na hora* fôsse a caixa do banco? Etc, etc. etc...., *como eu iria agir?*.

Stanislavsky chama êsse "SE FÔSSE" de mágico porque êle realmente quase automàticamente *desperta a VONTADE DE AGIR.*

Mas digamos que isso não aconteça, que, apesar da máxima boa vontade em imaginar as coisas, o aluno não consiga agir como o personagem. Creio que isso só pode acontecer se o aluno interpreta mal a palavra "imaginação".

O que significa imaginar coisas?

Leitor, faça-me o favor de imaginar sua viagem à Lua. Você deve ter visto em fotografias ou em cinema as astronaves, tanto em vôo como em terra firme, e não deve ter dificuldade em imaginar os detalhes.

O foguete acaba de partir. Você está olhando em redor. Conte o que é que está vendo? Para avivar sua imaginação, peça que alguém lhe faça perguntas sôbre a sua viagem: o que vê dentro da cabine? O que vê pela janela? etc...., e responda com maiores detalhes possíveis.

Desta maneira você constatará que imaginar significa ver as coisas ausentes, inexistentes ou irreais.

Vamos fazer mais uma pequena experiência. Olhe para um objeto, um rádio, por exemplo, e, sem tirar os olhos dêle, responda as seguintes perguntas: De que côr é o rádio? Tem algum detalhe em outra côr? De que material é feito? Para que serve aquêle botão na frente? Etc... E depois passe a responder, sempre sem tirar os olhos do rádio, uma outra série de perguntas: Onde êle foi fabricado? Como é essa fábrica? Como é a sala em que

se montam os rádios? Quem está trabalhando na montagem? Como estão vestidos os operários? De que côr são os macacões? etc. e de repente: Êste rádio tem algum defeito na pintura? Você vai constatar que, para responder a última pergunta, foi obrigado a tornar a ver o rádio que deixou de ver enquanto respondia as perguntas sôbre a fábrica, embora continuasse olhando para êle.

Constatamos portanto que, vendo as coisas imaginárias, irreais, deixamos de ver as coisas reais que estão diante de nós, e vice-versa: basta prestar atenção às coisas físicas para que desapareçam as coisas imaginárias. Isso nos mostra que podemos manobrar a visão física à nossa vontade, no sentido de transformá-la em visão interior.

Desta maneira, a nossa imaginação adquire agora um aspecto menos abstrato, mais palpável para nós, atôres: imaginar significa ver de maneira concreta o que nos é oferecido nas "Circunstâncias Propostas".

Essa maneira de usar a "visão interna" Stanislavsky chama de VISUALIZAÇÃO.

Depois de recorrer ao "mágico SE FÔSSE" e de se perguntar: "Como eu estaria agindo?", o ator procura visualizar essa ação.

O nosso colega do Teatro Oficina, Renato Borghi, na primeira peça encenada na inauguração do teatro na base profissional, "A Vida Impressa em Dólar", fêz o papel de Ralph Berger, filho de uma família judia muito pobre. O rapaz, apesar de estar ganhando um pequeno ordenado, nunca tem um vintém no bôlso, êle entrega tudo o que ganha à mãe. Mas o intérprete do papel é filho de uma família abastada, êle nunca tem pequenas dificuldades financeiras e para êle não existem problemas como, por exemplo, levar sua namorada ao cinema. Ralph Berger tem uma noiva, mas nunca tem dinheiro para lhe oferecer um pequeno divertimento. Para fazer êsse papel o Renato, rico, deve aceitar as circunstâncias em que vive o Ralph, pobre. Como estaria êle agindo?

A título de exercício, nós imaginamos uma cena fora da ação da peça. Ralph e a noiva estão na rua. De repente a môça diz: "Ralph, leve-me ao cinema." Eu perguntei ao Renato: "Que faria você se fôsse o Ralph?" Antes de res-

ponder, Renato visualizou o pobre rostinho de sua noiva, visualizou a rua em que estava morando, visualizou o seu bôlso vazio, chegou a ver uma curva da rua e, de repente agiu como Ralph, êle não pôde conceber a coragem de confessar a sua pobreza, êle preferiu mentir e disse: "Vamos ao cinema amanhã, está bem? Eu me esqueci que já tantas vêzes queria lhe mostrar a vista que se vê daquela curva. Vamos?"

O importante nesse exemplo é que, dentro da sua visualização, Renato se viu no lugar de Ralph; não o viu com os olhos de um espectador, e sim se viu agir no lugar de Ralph. A isso nós chamamos de visualização ativa, para diferenciá-la de uma simples contemplação.

É preciso tomar muito cuidado para não confundir as duas. Lembro-me de um aluno que, durante um exercício para o qual êle escolheu uma cena de ciúme, procurou pôr em prática o uso da visualização. O resultado foi lamentável: o seu terrível "homem ciumento" parecia um palhacinho. Eu afirmei que êle não tinha visualizado coisa alguma. Para me provar o contrário, êle jurou que "tinha visualizado o personagem com tanta clareza que até podia ir tomar um café com êle"! Vocês compreenderam? Êsse "Otelo" que êle visualizou era um personagem que vivia completamente à parte, e êle, o aluno, não passava de um simples espectador.

E agora eu gostaria de citar um exemplo do efeito do uso da visualização sôbre a interpretação de uma grande atriz.

Eu tive muita sorte em poder regravar para mim um disco norte-americano que ainda não se encontra no Brasil. Êsse disco contém trechos principais dos filmes interpretados por Greta Garbo.

O que me impressionou particularmente e me fêz lembrar uma cena em todos os seus detalhes foi um trecho de "Rainha Cristina". Ao ouvir o disco eu tive a impressão de que a genial atriz estava utilizando a "visualização". Dêsse trecho destaquei duas partes em que ela, depois de passar uma noite de amor, fala com Antônio, o embaixador espanhol junto à sua côrte. O texto da primeira parte é o que se segue: "I've been memorising this roon... In a

future... in my memory... I shall live a great deal in this room.."

A Rainha Cristina procura reter na memória o aspecto dêsse quarto para depois usá-lo em suas recordações. Assim essa fala representa, como problema do ator, o uso da memória. E o que é a memória senão a "visualização" do passado?

As reticências que vocês encontram no texto acima representam pequenas pausas. Quem assistiu ao filme certamente se lembrará dos olhos de Greta Garbo: nas pausas êles olhavam para o futuro em que ela estaria vendo o passado...

A genial interpretação dêsse trecho, que nos fazia sentir todo o drama da pobre rainha, era certamente resultado dessa "visualização".

Cito a segunda parte da mesma cena:

"ANTÔNIO — Tell me, — you said you would, — why had you come to this Inn dressed as a man?
CRISTINA — In my home... I'm very constrained... Everything is arranged very formally...
ANTÔNIO — Ah!... A conventional household?
CRISTINA — Very."

Depois da primeira fala de Antônio, Greta Garbo mantém uma pausa de seis segundos antes de começar a falar. As reticências representam pausas menores. A razão da pausa maior deve conter mil detalhes: a impossibilidade de revelar a verdade; a vontade de responder a pergunta, mas de uma forma que não a comprometa; a sensação do ridículo dessa situação; o protesto interior contra a vida que a obrigam a levar, a sua impotência para modificar as coisas e, ao mesmo tempo, a aceitação das condições de sua vida como um compromisso de honra... e muitos outros detalhes que eu não saberia citar. Tudo isso nós sentimos e tudo isso é resultado daqueles seis segundos.

No final, antes de responder: "Very", há também uma pequena pausa que deve ser resultado de uma "vi-

sualização" muito complexa e cujo resultado poderíamos chamar, simplesmente, de triste resignação da rainha.

Com os poucos elementos do método, que até agora conhecemos, podemos fazer algumas experiências com seu uso.

Mas primeiramente vamos estabelecer como vamos usar êsses elementos.

Digamos que o assunto escolhido seja bastante simples: um rapaz (ou uma môça) escreve uma cartinha para sua namorada (ou namorado) marcando um encontro. Terminada a carta, êle a dobra, põe no envelope e sai para enviá-la. (Para fazer êsse exercício procurem não usar objetos reais, — papel, caneta... — deixem tudo à sua imaginação, usem coisas imaginárias.)

Por onde vamos começar? Em primeiro lugar, temos que analisar o assunto para compreendê-lo claramente. Isto significa: compreender as "Circunstâncias Propostas" e completá-las com a nossa imaginação. Quem é o personagem? Êle é jovem, velho, bonito, feio, inteligente, burro, rico,pobre?... Quem é a namorada? Como ela é? Em que pé estão suas relações? Quais são as suas intenções? O que é que êle escreve na carta? O que é que êle alega para marcar o encontro? (Se é que êle não usa absoluta franqueza). O que é que êle pretende na realidade?... Não esquecer o contrôle lógico dêsses detalhes.

Sabendo que se trata de um exercício, não devemos esquecer que temos que transformar em "Ação" o resultado da análise das Circunstâncias Propostas, que acabamos de fazer.

1 — Verifiquemos se os detalhes por nós estabelecidos obedecem à lógica, se não há algum absurdo ou contradição e não deixemos de examinar através da lógica todos os detalhes do trabalho posterior;

2 — Sabendo que a ação deve ser contínua, temos que agir mentalmente no que se passou antes de começarmos a escrever. Como se passou o último encontro? Houve alguma coisa que deva ser corrigida ou completada no próximo encontro? Houve alguma conversa por telefone?... E depois: Que vai acontecer depois do encontro? O que é que preciso evitar ou conseguir?..

3 — Pensando na Ação Exterior dêsse exercício, devemos exercitar com a máxima atenção a nossa ação física; sentir a realidade da presença do papel na mesa, da caneta na mão, do movimento da pena e o aparecimento das linhas escritas, etc...

4 — Pensando na ação interior, devemos ter presentes os pensamentos naturais que acompanham a ação física; ao segurar a fôlha de papel: "Será que o papel é barato demais? Será que não devia ser mais bonito?..., ao segurar a caneta: "Esta pena arranha um pouco. É bom experimentar antes..."; antes de começar a escrever: "Preciso encontrar palavras que a convençam... que a comovam... Vou escrever assim!..." Ao escrever, pare para reler, pensando: "Será que saiu bom?"; ao fechar o envelope, imagine o rosto dela quando ela estiver lendo, etc., etc...

5 — Pensando no Objetivo da Ação, estabelecer o que o personagem quer que aconteça (o que representará a sua vontade) e o que êle não quer que aconteça (ou seja a sua contra-vontade).

Completada essa parte do trabalho, devemos perguntar a nós mesmos: "Se eu fôsse êsse rapaz, se eu tivesse uma namorada tão bonita e desejada, se eu tivesse a esperança de conseguir o encontro que agora vou pedir, como eu estaria escrevendo a carta?" Complete isso com outras perguntas que julgar úteis para levá-lo à vontade de escrever, e quando chegar a sentir essa vontade, basta começar a agir escrevendo.

6 — Mas digamos que, contra tôda a espectativa, não chegue a sentir realmente essa vontade, recorra à "visualização", isto é: repasse alguns detalhes do trabalho anterior, na base da "visualização", materialise os seus pensamentos em forma de visão interna. Por exemplo, quando você se pergunta quem é a namorada, como ela é, procure "vê-la" em maiores detalhes, até que chegue a sentir realmente a atração por ela; quando pensar no próximo encontro, visualize-o em todos os detalhes para sentir a necessidade de pedir êsse encontro; e, principalmente, quando estiver pensando no Objetivo da Ação, isto é, no que o personagem quer que aconteça, e no que êle não quer

que aconteça, procure materializar êsses objetivos ao máximo, através da "visualização".

E não esqueça que só poderá conseguir algum resultado positivo, se a sua "visualização" fôr ativa, ou seja, se você conseguir se ver agindo dentro das circunstâncias que visualiza, se você chegar a ver a si próprio agindo.

E não fique decepcionado se, apesar de todo o esfôrço, não conseguir o resultado desejado. Lembre-se que você está apenas no início da leitura de uma matéria cujo estudo prático exige muito tempo. Nas páginas seguintes você encontrará outros elementos do Método que certamente, lhe facilitarão as experiências.

E agora, concretizando o que acabo de expor, podemos estabelecer em que ordem, aproximadamente, devemos usar êsses elementos:

QUARTA AULA

Na última aula estabelecemos a diferença entre a visão física e a visualização, compreendemos que a visualização deve ser ativa, o que quer dizer que o ator deve agir dentro das circunstâncias visualizadas por êle, e então propusemos que realizasse essa ação em forma de um exercício.

Se o leitor fêz a experiência proposta, vai se lembrar que foi a visualização dos detalhes mais ligados aos objetivos do personagem, a sua maior preocupação.

Eu digo a visualização dos detalhes porque um quadro geral dá uma idéia geral sôbre os objetivos, mas nós freqüentemente precisamos levar os objetivos às últimas conseqüências para poder realizar a ação com a fôrça necessária, e para isso, temos que aguçar os nossos sentidos. Quando, na aula anterior, aconselhando o uso da "visualização", propuz ver a namorada com maiores detalhes, vocês devem ter feito um esfôrço para *prestar atenção* a êste ou àquele detalhe de sua imaginária namorada, para assim sentir mais a sua atração.

Na vida real, a palavra "atenção" é usada quando se exige de uma pessoa a maior dedicação ao trabalho que faz, como antônimo de "distração". A uma datilógrafa se diz: "Preste mais atenção quando escreve, se não vou despedi-la". Geralmente essa ameaça é suficiente para que a datilógrafa deixe de pensar no seu namorado e escreva melhor.

Experimente dizer a mesma coisa a um ator que, por estar distraido, representa mal: 'Preste atenção, senão eu o ponho na rua". Mesmo se o ator tiver muito mêdo de

perder o emprêgo, a ameaça por si só, pouco adiantará. Não será o mêdo que o fará representar melhor. A única possibilidade de êle fazer com que a sua atenção volte a funcionar, é interessar-se pelos objetivos do personagem. Só assim a sua atenção será realmente espontânea.

É isso que, em nossa linguagem, se chama "ATENÇÃO CÊNICA", para diferenciá-la da atenção em geral. E a melhor maneira de usar a atenção cênica é dirigi-la aos detalhes mais atraentes, mais excitantes. Espero que ao fazer o exercício experimental, os meus leitores possam sentir a utilidade do uso da Atenção Cênica na forma que aconselhei.

Essa redução do quadro geral em apenas alguns detalhes, e vice-versa, a ampliação do campo da visualização, é exercido no nosso trabalho através do uso de um elemento do Método denominado "CÍRCULOS DE ATENÇÃO."

A idéia dêsse elemento veio da comparação com certas características da nossa visão física. O ôlho humano abrange um campo de visão de quase 180 graus. É fácil constatar isto na prática. Estendam os braços para a frente e depois lentamente afastem as mãos uma da outra. Olhando sempre para a frente, procurem notar até que momento ainda estarão enxergando as mãos. Parando o movimento naquêle instante, constatarão que a linha dos braços forma quase uma linha reta.

Querendo ver em detalhes as mãos, quase perdemos a visão do que está na frente, mas basta prestar muita atenção ao que se acha na nossa frente, isto é, *querer ver o que está na frente,* para que quase desapareça a visão das extremidades.

Isso nos prova que podemos manobrar os Círculos de Atenção da nossa visão física à nossa vontade.

O mesmo acontece com os Círculos de Atenção na visualização, com ainda maior vantagem de podermos, com isso, quase eliminar nossa visão física. Se vocês fizerem a experiência aconselhada na 2.ª aula, isto é, o papel de um cego, terão o exemplo do uso dos Círculos de Atenção quase a eliminar a visão física.

O mesmo processo vocês podem observar nas fotografias n.ºs 6 e 7.* Elas foram tiradas durante um exercício feito por Júlia Gray. Na primeira parte dêsse exercício o personagem, que é uma atriz, examina com muita atenção a "maquette" de um cenário bem complicado, da peça em que ela vai fazer um papel muito importante. Ela precisa compreender todos os detalhes das entradas, saídas, corredores, sacadas e portas do cenário.

Portanto, o que deve ser utilizado nesse trabalho, são principalmente muitos "Círculos de Atenção" da visão física, para corresponder ao objetivo de quem está examinando alguma coisa. É êste o resultado que encontramos na fotografia n.º 6.

A segunda parte do exercício representa a mesma cena, porém com a introdução de uma circunstância nova: enquanto olha para a "maquette" a atriz sente atrás de si a presença de uma pessoa. Ela quer olhar para ver do que se trata, mas não tem coragem e finge continuar olhando para a "maquette".

Quais os Círculos de Atenção que ela usa nesse caso? Os da visualização da pessoa que está atrás dela: Essa pessoa se aproxima ou está parada? Tem uma arma na mão? Por que arrasta os pés? Por que essa respiração ofegante? Já está se inclinando sôbre mim?

Veja a fotografia n.º 7. O rosto não mudou, mas os olhos certamente nada enxergam, embora o olhar continue dirigido para a "maquette".

Isso explica também a facilidade com que o ator, olhando para a platéia, consegue ver o que se passa nas Circunstâncias Propostas: em vez do mar de cabeças, êle vê um lago com cisnes nadando, etc...

O uso dos Círculos de Atenção, além de sua enorme utilidade no trabalho preparatório muitas vêzes salva o ator em cena aberta.

Durante um dos espetáculos de "A Vida Impressa em Dólar" aconteceu-me uma verdadeira calamidade. Um pouco antes do início de uma das mais difíceis cenas do meu papel, quando eu, sem falar, assistia ao diálogo dos outros (o que me ajudava muito como preparação para a minha cena) de repente ouvi atrás de mim, à distância

de um metro (vocês conhecem o Teatro Oficina?), uma conversa, quase em voz alta, entre duas pessoas completamente bêbadas... Senti-me tão perdido que por pouco não saí de cena. Mas naquele momento eu vi no chão os dois sapatos de "Ralph Berger" deixados lá pelo seu intérprete; um dos sapatos estava virado de sola para cima e era tão gasto que a sola tinha um furo aberto de uns 3 centímetros. Pois bem, naquele momento veio-me a idéia dos "Círculos de Atenção". Por um instante surgiu êsse têrmo do Método como uma táboa de salvação, mas, logo em seguida, eu comecei a agir como Jacob: primeiro procurei certificar-me se realmente se tratava de um furo tão grande: "Como Ralph podia andar com êsse sapato na rua?" E depois eu vi milhões de rapazes andando com sapatos assim pelo mundo inteiro. Tôda a indignação e revolta conseqüentes dessa visão ajudaram-me a fazer a cena talvez até melhor do que de costume e é claro que eu esqueci completamente o casal bêbado.

Agora vejam a Mecânica disso (que, naturalmente, só mais tarde eu pude analisar): primeiro, eu fechei o Círculo da Atenção da visão física sôbre o furo e depois abri um enorme Círculo de Atenção da visualização sôbre o mundo inteiro.

A atenção cênica com seus "Círculos de Atenção" levam o ator ao "Contacto e Comunicação" com o ambiente, isto é, com todos os elementos do espetáculo.

"Contacto e Comunicação" é mais um têrmo do Método.

Na vida real o contato e a comunicação com o ambiente são tão permanentes e initerruptos quanto a própria ação, e tudo quanto dissemos a respeito da Ação na vida real, é perfeitamente aplicável a "CONTATO E COMUNICAÇÃO". Nunca deixamos de estar em contato com o ambiente na vida real: através dos nossos cinco sentidos, nos comunicamos com tudo o que se encontra em redor de nós, tanto com os sêres vivos como com as coisas inanimadas ou imaginárias. E se na vida real a falta de contato e comunicação seria um absurdo inconcebível (a não ser que o personagem fôsse um cadáver), como podemos admitir isso em teatro?

Que fazia Salvini quando, já vestido e maquiado, andava pelos cenários desertos? Êle procurava o contato com o ambiente.

Como vocês sabem, nem todos os atôres fazem isso. Alguns violam a ação interrompendo o contato com o ambiente, uns deliberadamente, outros por acaso. Há muitos exemplos disso:

— O ator resolve "descansar" em cena porque não toma parte no diálogo. Êle se permite pensar nas suas coisas particulares e, às vêzes, age nesse sentido até fìsicamente: tira do bôlso sua pequena agenda para verificar os compromissos para o dia seguinte:

— O ator não presta atenção às falas dos outros, não as ouve. No amadorismo isso acontece porque o ator, em vez de ouvir, fica preocupado com sua próxima fala; em teatro profissional, porque o ator fica preocupado com a maneira de representar de seus colegas. Lembro-me de uma atriz cujos lábios se moviam em sincronização com as falas de uma colega. É claro que sua reação a essas falas era completamente falsa, porque não podia haver nenhuma surprêsa para a personagem:

— O ator está preocupado com outras coisas fora dos problemas do personagem, por exemplo, com um refletor apagado, que o deixa no escuro, com um móvel ou um objeto fora do lugar, etc... É uma verdadeira tortura contracenar com um colega nessas condições: o seu olhar ôco faz a gente também perder o contáto com o ambiente;

— O ator procura contato com a platéia por vaidade, por exemplo: uma atriz preocupada em exibir seus dotes físicos.

Quero frisar bem que o contato e comunicação com a platéia é um fator não sòmente inevitável, como também útil. Já dissemos que, ao encarnar o papel, a pessoa do ator não desaparece. O ator apenas aceita todos os problemas do personagem, assume tôdas as responsabilidades e, adquirindo através disso a fé na realidade da existência do personagem, age e vive como êle. Finalmente, o ator faz o personagem existir como um ser real, mas êle também continua a existir ao lado do personagem, controla

sua ação como um espectador ativo que é capaz de corrigir os erros do personagem, ou elogiar suas qualidades.

Daí o permanente contato do ator com a platéia.

Essa coexistência do ator com o personagem, Stanislavski chama de "Dualidade do Ator."

É impossível explicar em têrmos palpáveis a mecânica disso, mas felizmente eu tenho na minha memória um caso que prova a realidade dêsse fator.

Durante a nossa segunda aula eu lhes contei o que me aconteceu com a gravação de uma cena da peça "Aquê le que leva bofetadas", peça que eu fiz com um ator russo genial de nome Pevtsov. A sua interpretação chegava a verdadeiros milagres da arte dramática: êle conseguia convencer não sòmente os espectadores, mas também os seus colegas de cena. É difícil de acreditar, mas é verdade.

É preciso dizer-lhes que na cena a que vou me referir, há um momento em que "aquêle" (é o apelido do personagem feito por Pevtsov) chega a decisão de se matar matando também Consuelo, a môça que êle ama.

Nessa cena, Mancini (o meu papel), num grande monólogo, descreve seu brilhante e rico futuro depois de conseguir vender a sua filha adotiva, Consuelo. É nesse momento que, atraído pelo olhar estranho do "aquêle", que olha para o espaço, Mancini interrompe a sua fala e pergunta: "Você está rindo?", e quando "aquêle" responde: "Não", êle continua seus devaneios.

Pois bem, quando eu olhei para Pevtsov, não sei o que me aconteceu: eu vi a morte nos olhos dêle... Fiquei tão perturbado que esqueci onde estava, o que devia dizer... Devo ter feito uma pausa enorme, porque naquele momento, ouvi Pevtsov dizer baixo e quase sem mexer com os lábios: "Você vai falar ou não?" Isso me fêz literalmente acordar e eu continuei a cena.

Pensem bem nos detalhes dêsse fato: se eu fiquei tão perturbado, é porque vi na minha frente não o ator Pevtsov, mas o personagem real, com todos os seus problemas trágicos. Mas ao lado dêsse personagem real e vivo, estava o ator, também real e vivo, assustado com a atitude de um jovem colega atrapalhado.

Repito, não sei como isso funciona, mas sei que os que vão fazer teatro profissionalmente um dia vão ter essa sensação de dualidade e vão sentir enorme prazer nisso.

O têrmo "Dualidade" desmente totalmente as acusações que os menos avisados ainda fazem a Stanislavsky de ter êle sido adepto da encarnação mística, da transformação misteriosa do ator em personagem. O próprio Brecht, no fim de sua vida, retirou muitas dessas acusações.

Quanto a mim, nunca pensei que o fator "distanciamento" (ou "afastamento", como traduzem alguns), estivesse fora do alcance do Método de Stanislavsky. Pelo contrário, no meu trabalho nas peças de Brecht o que me ajudou nas soluções de problemas foi exatamente o uso de alguns elementos do Método e, entre êles, em primeiro lugar, a LÓGICA DA AÇÃO e o CONTATO E COMUNICAÇÃO COM O AMBIENTE, isto é, com todos os elementos do espetáculo, inclusive, bem entendido, com a platéia.

Quando fiz "A Ópera dos Três Vinténs" um crítico me disse sorrindo: "Kusnet, você está ficando especialista em Brecht", ao que eu respondi: "É, meu velho, na base de Stanislavsky". E êle não estranhou, porque realmente conhece os dois.

Mas voltemos ao "Contato e Comunicação." Seus meios podem ser divididos em físicos e mentais.

A existência dos primeiros é evidente para o espectador: gesto, voz, atitude corporal, mímica, olhar, mas a existência dos meios mentais, espirituais, o espectador só pode constatá-los pelo efeito que êles causam sôbre êle.

Há muitos exemplos disto: um ator que faz uma cena de costas para a platéia, em absoluta imobilidade e que apesar disso, nos transmite com grande intensidade sua ação interior; ou em cinema: "Close-up" de um rosto completamente imóvel; ou os olhos de um ator "vistos" à distância de 100 metros.

Não há nenhuma explicação material para êsses efeitos, mas a sua existência é indubitável. Stanislavsky chama a isso de "IRRADIAÇÃO"; parece que dos olhos, de todo o corpo do ator sai uma espécie de tênues raios luminosos e que atingem o espectador. Há quem explique isso

como uma espécie de hipnose e talvez tenha razão, não importa, o importante para nós atôres é que isto existe e que representa uma boa arma em nossas mãos porque é um resultado palpável da nossa ação puramente mental.

Oportunamente veremos como êsse elemento se usa no trabalho com um papel.

Com o conteúdo desta aula completamos uma série de elementos do Método, que, depois de estudados na base de constantes exercícios, representará uma boa "bagagem" para um ator que começa a sua primeira viagem profissional.

Gostaria muito que vocês se prestassem a experiências com exercícios, inventados e ensaiados na base do que experimentaram antes desta aula. Se tiverem dificuldades em encontrar um assunto, usem um dos exercícios que em seguida vou lhes propor. Êles são fáceis porque podem ser feitos sem uso de falas:

— Um alcoólatra, ex-ator vai ver o teatro em que trabalhou há dez anos e o encontra em ruínas: o teatro foi demolido. Êle anda pelos restos do palco, vai ver o seu camarim, etc...

— Um aleijado, rapaz jovem e bonito que perdeu as duas pernas num desastre, vende bilhetes de loteria no Largo da Sé. Vendo uma jovem que lhe sorri, esquece o seu estado e começa um namôro de olhares, até o momento em que a môça abaixa o olhar e percebe que êle é aleijado.

— Uma mulher feia esperando num jardim público um homem que lhe telefonou marcando um encontro. Êle não aparece, mas ela vê um rapaz que ri observando-a. Ela volta para casa e se olha no espelho.

— Uma prostituta que, depois de prêsa, acaba de sair do xadrez, observa um casal de namorados num ônibus. Ela então se lembra: foi assim que começou o que resultou na situação em que está hoje.

— Um motorista, guiando um ônibus entre Rio e São Paulo, luta contra o sono vendo todos os outros passageiros dormindo. A revolta e o desespêro levam-no a atirar o carro contra um rochedo.

— Uma bailarina atingida por paralisia (ela não sabe se é crônica ou passageira), ouve a música que acompanha os exercícios de suas colegas. Ela tenta levantar-se, mas não consegue, — "Eu nunca mais poderei dançar!".

Notem que os temas são tão primitivos que qualquer exagêro transformaria os exercícios em dramalhões de rádio-novela. Por isso pensem nos objetivos do personagem, procurem agir com a máxima lógica nunca se preocupando com o aspecto da sua interpretação: pensem no seu "ontem" e desejem chegar no "amanhã".

QUINTA AULA

Como de costume, quero lembrar-lhes que na 4.ª aula, tratamos de tornar mais detalhado o uso do elemento chamado "visualização" e para isso, introduzimos o uso da "atenção cênica com seus círculos" e "contato e comunicação com o ambiente".

Ao citar várias formas dêsses elementos, descobrimos o que Stanislavski chama de "dualidade do ator", elemento êste que se revela no contato e comunicação com a platéia e, em vários momentos se transforma em "irradiação".

Ao falar dos meios de contato e comunicação, dividimo-los em dois grupos: interiores e exteriores, porque êsses meios representam apenas uma das formas da ação e devem, como a própria ação, obedecer à lógica, à continuidade e aos objetivos.

Entre os meios exteriores citamos a voz, a fala. Êsse meio é um dos mais importantes para nós que fazemos "teatro falado". Vale pois a pena estudar as leis que regem a fala humana na vida real para usá-la corretamente em teatro.

Um dia eu perguntei a um aluno: "Que horas você acordou esta manhã?". Antes de responder a pergunta, êle disse: "Deixe ver...". Em seguida êle olhou na direção da janela da sala de aulas e disse: "Mais ou menos às oito". "Quando você acordou, olhou para o relógio?", perguntei eu. "Não, vi a hora pelo raio de sol na parede".

Analisemos um pouco, êste pequeno diálogo. Depois de ouvir a minha pergunta, o aluno disse: "Deixe ver...". E foi realmente o que fêz: para responder, êle precisou "ver" o ambiente em que acordou, "ver" a janela e a parede de seu quarto (daí o olhar instintivo para a janela

da sala de aulas), "ver" a mancha da luz solar, para, em seguida, calcular a hora na base da experiência cotidiana, o que equivale a "visão" dessa mancha solar nos muitos dias anteriores.

Assim podemos concluir uma coisa simples, mas de enorme importância no nosso trabalho: antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, e só depois transformamos essas imagens em palavras. Ouvindo outras pessoas falarem, passamos por um processo inverso: primeiro ouvimos uma combinação de sons que são as palavras, mas em seguida, êsses sons se transformam no nosso cérebro em imagens.

Através dêsse raciocínio entramos em contato com mais um elemento do Método — "A *Visualização das Falas*", que nos ensina como ouvir e falar em cena.

É simples, não é? Parece impossível proceder de outra maneira, não é? Por que então em teatro muitas vêzes acontece o contrário? O ator, em vez de ouvir a fala do outro, "vê" as palàvras da sua próxima fala, literalmente "lê" as palavras escritas na sua mente.

Age êle, naquele momento, como personagem? Claro que não. Êle é menos do que um espectador, é um simples leitor da obra.

Na aula anterior, citamos isso como um caso típico de teatro amador, mas no teatro profissional não estamos isentos dessas falhas. Casos semelhantes ao que contei na aula anterior, são freqüentes em nosso teatro. Aquela atriz que devia ouvir para depois ver o que acabava de ouvir e que, em vez disso, dizia, simultâneamente, com sua colega, as palavras do outro papel, violava as leis da natureza, eliminava a ação do personagem.

O resultado dessa maneira de representar foi maravilhosamente demonstrado por Fernanda Montenegro e Sérgio Brito em "Os Ciúmes de um Pedestre", de Martins Penna. Há um trecho em que êles dialogam:

ELA — Agora que te ouvi, ouve-me também. Fecha tôdas as portas, prega-as, calafeta-as, rodeia-me de tôdas as cautelas, que eu hei de achar uma ocasião para fugir!

ÊLE — Tu?

ELA — Eu!

ÊLE — Ah!
ELA — Sim!
ÊLE — Daqui?
ELA — Eu...
ÊLE — Ha-Ha!
ELA — Irei!

Quem assistiu a êsse espetáculo, deve se lembrar da precisão de tiros de metralhadora, com que êsse diálogo foi pronunciado, porque os atôres (os do tempo de Martins Penna, é claro) só estavam preocupados em mostrar a sua dicção e a sua voz impostada, excluindo por completo tôda a possibilidade de se ouvirem um a outro. O resultado foi uma estrondosa gargalhada na platéia.

Mas para sentir o efeito do contrário, isto é o efeito do uso da visualização das falas, gostaria que meus leitores que tivessem a sorte de assistir ao filme "Ana Karenina" com Greta Garbo se lembrassem de uma cena em que o príncipe Vronski, depois de chegar à conclusão de que deve romper com Ana, se alista num regimento que vai lutar na guerra da Sérvia contra a Turquia. O diálogo começa assim:

VRONSKI — Ania... this letter is'nt from my mother.
ANNA — No?
VRONSKI — That is from Iashvin.
ANNA — Well?
VRONSKI — Well, I... I've been wanting to tell you for some time. I... promised Iashvin to... inlist in a war.
ANNA — What war?

As duas primeiras palavras que Ana pronuncia, "No" e "Well" são de quase absoluta indiferença, porque da visualização conseqüente das falas de Vronski, ela não pode extrair nada que a possa inquietar: "A carta não é da minha mãe" e "Ela é de Iashvin", mas quando ela ouve a fala: "Eu prometi a Iashvin me alistar na guerra" e visualiza o seu significado, o efeito é indescritível. Ela não grita quando pergunta: "Que guerra?", continua

quase imóvel, mas a repentina angústia que nós sentimos inclui emoções tão complexas que um espectador fica aturdido e esmagado por elas, e um homem de teatro levaria muito tempo para analisar uma pequena parte de sua provável visualização.

Você, meu leitor, talvez pergunte: "Mas como é que se pode saber que isso foi resultado da visualização das falas de Vronski?". Realmente, não tenho nenhum elemento para afirmar isso, só Greta Garbo nos poderia dizer a verdade. Mas que importa? Se isso foi apenas resultado de sua genial intuição, não nos adianta procurar analisar a mecânica de seu gênio, já sabemos que isso é impossível, mas se supusermos que a visualização tivesse feito parte do seu trabalho (e é o que eu sinceramente suponho), então bastaria analisar, nem que fôsse uma pequena parte das imagens prováveis dessa visualização, para que pudéssemos tirar disso um enorme proveito, pois através do uso dessas imagens poderíamos chegar a uma pequena parte do resultado que ela, Greta Garbo, consegue, o que para nós já seria muito.

Através de constantes exercícios o ator adquire a capacidade de ouvir em cena, isto é, visualizar as falas ativamente, agindo e reagindo de acôrdo com o efeito da visualização. Essa atividade se desenvolve em forma de *comentários do personagem* (notem bem: do personagem, não do ator) sôbre o que resulta da visualização das falas.

Em resumo, com o uso da visualização das falas, o ator elimina muitas dificuldades no seu trabalho preparatório, — seja nos ensaios, seja no seu trabalho pessoal em casa, — bem como consegue evitar dificuldades que possam surgir em cena aberta. Muitas vêzes acontece que o ator perde, por uma ou outra razão, o contato com a ação do personagem. Há várias maneiras de remediar essa situação, e entre elas a que citamos há pouco, os Círculos de Atenção, mas quando isso acontece durante um diálogo, é mais fácil recorrer à Visualização das Falas.

Aqui convém abrir parentesis para esclarecer uma possível dúvida quanto ao uso dos elementos do Método em cena.

Normalmente isso traz resultados negativos. O ator que, estando em cena, chega a pensar: "Agora vou usar a visualização da fala de Teterev!", ou "Agora seria útil fechar o Círculo de Atenção sôbre o sorriso de Teterev", êsse ator nunca poderá *logo agir* como personagem, porque o pensamento é do ator que precisaria de uma boa pausa para assimilar o efeito do uso dêsse elemento.

O personagem não pode estar evocando o nome do mestre Stanislavski. Em vez disso, ao ouvir a fala de Teterev, êle deve pensar: "Êsse maltrapilho se atreve a falar assim com minha mulher!.. Ah, agora êle vai ver! Ou então, prestando a máxima atenção à expressão do rosto de Teterev, pensar: — "Ah, está achando graça? Muito bem! Agora você é chorar!".

Essa confusão geralmente acontece com os atôres que se dedicam muito ao estudo do Método, mas ainda não têm prática suficiente para usá-lo corretamente.

Com permissão do meu amigo Abrão Farc, quero contar um exemplo seu. Fazendo o papel de um camponês nordestino na peça de Guarnieri "O Filho do Cão", êle estava muito preocupado com a realização de uma cena em que o personagem tem mêdo de descobrir que a criança recém-nascida seja "Filha do Cão", porque tem pés de bode. Pois bem, ao levantar o paninho que cobria a cestinha da criança, Abrão chegou a pensar em cena durante o espetáculo: "Agora eu preciso visualizar os pés da criança" (porque é claro, não havia nenhuma criança dentro da cesta). É natural que, depois disso, êle não poderia sentir o efeito da verdadeira visão do personagem.

Os elementos do Método devem ser usados durante o trabalho preparatório, nos ensaios, no trabalho em casa. O efeito do seu uso, no início é muito lento, mas, com o correr dos ensaios, torna-se cada vez mais costumeiro, transformando-se, pouco a pouco, em ação instantânea, como na vida real. Se no início do trabalho preparatório Abrão precisasse olhar dez minutos para os imaginários pés da criança e só depois começasse a sentir o pavor do personagem, nos últimos ensaios e nos espetáculos seria-lhe suficiente um rápido olhar para chegar ao mesmo resultado.

Mas quando eu digo que o uso dêsses elementos, em cena podem salvar o ator, é porque naquele momento êle já está perdido, já está fora do personagem. Então, se naquele momento, êle age como ator, pensando: "Vou usar a Visualização das Falas", não causa com isso mal maior, porque a ação já foi cortada, e se êle conseguir realmente interessar-se pelas falas, êle restabelece a ação perdida. Lembram-se do que contei quando estávamos falando dos Círculos de Atenção: o sapato de Ralph que me salvou da influência desastrosa de uma conversa na platéia?

Resumindo: usem os elementos antes de entrar em cena e sintam o seu efeito em forma de ação em cena.

Além do benefício que traz o uso dessa simples lei da fala humana, nós atôres lucramos muito estudando outras particularidades dessa forma de ação.

O que nos interessa não é sòmente o sentido das palavras que compõem a ação de falar — o som, a combinação dos sons é também de enorme importância para o nosso trabalho: quanto mais expressiva fôr a palavra pela sua sonoridade, mais ela facilita a expressividade da ação de falar.

Conhecem a origem da linguagem humana? O homem primitivo começou por imitar os sons da natureza. Creio que para avisar a um outro que vinha um temporal, êle imitava o trovão, t-r-r-r... e quando queria impor silêncio, dizia: S-s-s-s... ou Ch-ch-ch... Essa imitação pouco a pouco se transformou em palavras como: trovão, silêncio. É interessante notar que a influência dessa imitação dos sons da natureza se conservou na formação de muitas palavras quase em tôdas as línguas, por exemplo: trovão, donner, tonnère, thunder, grom (em russo). A letra "r" está presente em tôdas elas. É mais fácil notar isso comparando as duas línguas mais distantes pela sua origem, o russo e o português.

Grosnar — kárkat (em russo)
Trombeta — trubá "
Tambor — barabán "

Notem que na formação das duas últimas palavras entra, tanto em português como em russo, os sons "b" e "r":

B de "bum", "ban" e *R* de "tran"

e ainda para completar o aspecto onomatopéico, entra o som *M* ou *N*.

As vogais também são de grande importância: b*u*m, b*o*m, b*a*m, b*i*m.

E vejam como êsses sons caracterizam os nomes de instrumentos musicais: t*u*ba, tr*o*mbone, c*a*stanhol*a*, c*í*mbalo. Em russo êsses nomes são usados com as mesmas raízes latinas.

É interessante comparar o efeito do som "U" nas duas línguas:

t*u*rvo	— m*ú*tniy	(em russo)
crep*ú*sculo	— s*ú*mrak	"
l*u*to	— tra*u*r	"

É curioso que, para o significado de "nuvem", em russo há duas palavras: *ó*blak*o* — nuvem branca, e t*ú*tcha — nuvem esc*u*ra.

É claro que nem tôdas as palavras têm origem onomatopéica e nem tôdas elas tem essa expressividade de sons. O importante para nós é saber que êsse valor existe e que êle é muito útil na nossa arte.

Um poeta russo, Balmont, procurou exemplificar o sentido dos sons por meio de algumas poesias que êle criou especialmente para êsse fim.

Vou citar alguns trechos sem traduzi-los para o português porque o interessante para nós é o sentido dos sons e não das palavras:

"I Vsdóh paftaríaia paguíbchei duchí,

Tchut slíchna beschûmna churchát camichí".

Vocês sentiram o significado dos sons "S" e "CH". E agora um outro:

"Na verchínie górnai córchum prokritchál..." É o sentido do som "R".

"S lódki skolznúla verló...

Míliy, móy míliy pridi...", aqui o som predominante é o "L", que nós encontramos nas palavras "love", em

inglês, "liebe", em alemão, "liubóv", em russo, e surpreendentemente só nas línguas latinas é que predomina o som "R": "amour", "amor", "amore". Deve ser porque os latinos amam "terrìvelmente", "estrondosamente". Balmont assinala isso como a única acusação contra as línguas latinas.

Nos pequenos exemplos que acabo de citar, certamente notaram como o valor dos sons pode ajudar na transmissão de uma determinada idéia, de uma determinada emoção.

Para exemplificar isto, eu traduzi em português o primeiro dos trechos citados que agora repito:

"I vsdóh paftariáia paguíbchei duchí,
Tchut slíchna beschûmna churchát camichí."
A tradução é: "E cessa o suspiro de um ser que perece, e as plantas sussurram, sem som, sem sentido..."

Que sensação vocês têm ao ouvir êsses sons? Sensação de *silêncio*, de *tristeza*, de *mistério*, de *nostalgia*. E se precisassem transmitir à platéia essas sensações, os sons por si facilitariam a tarefa.

Mas para traduzir apenas o sentido da poesia, poderíamos usar outras palavras, por exemplo:

"E rompendo o rumor da marcha da morte
As hervas ressoam irreconciliáveis..."

Que sensação vocês têm agora? De silêncio? De tristeza? Não, de *rancor*, de *raiva*, de *horror*. Teriam muita dificuldade em transmitir a idéia de silêncio com êsses sons. Mas teriam tôda a facilidade em transmitir o rancor.

Resumindo: constatando o enorme benefício que traz o uso adequado dos sons, o ator nunca deve esquecer ou desprezar o valor dêsses elementos, mesmo quando lhe parecer que outros elementos lhe sejam suficientes.

É preciso acostumar-se a apreciar os sons, usar êsse valor sem esfôrço, por simples hábito, é preciso aprender a amar a sua língua, apreciar a sua expressividade.

Vejam, por exemplo, como é expressiva a palavra "insignificante". E sabem como é em russo? "Nieznat-

chítelniy". Não sentem que elas possuem a mesma expressividade dos sons? E entretanto, quantos atôres a pronunciam sem sentir êsse valor.

Por outro lado, como são felizes os atôres que sabem sentir e encontrar no texto, sons que lhes ajudem a interpretá-lo. Claire Bloom em "Romeu e Julieta", encenado pelo "Old Vic", na cena da sacada, nos dá um exemplo disso. O trecho a que me refiro é o seguinte:

> "My bounty is as boundless as the sea;
> My love is deep; the more I give to thee,
> The more I have, for both are infinit."

Êsse "infinit", ela o pronuncia com cinco "enes": "innnnnfinit..." o que comunica à fala realmente um sentido de movimento para o infinito.

Houve muitos exemplos disso no excelente espetáculo "Diário de um Louco" de Gogol, criado por Rubens Correa, na direção de Ivan de Albuquerque. Entre muitos exemplos, gostaria de citar um que me impressionou particularmente.

Quando Poprístchin conta que, no escritório da repartição, êle acabou assinando um documento com o nome de "Ferrrnando Oitavo", êsses três "erres" que êle pôs na pronúncia, ajudaram-no muito no problema de transmitir a firmeza do "nôvo monarca espanhol" em que a loucura transformou o pobre empregadinho público.

Entretanto, quando, num outro trecho, depois de espancado no hospício, êle responde ao "Grande Inquisidor" (que na realidade é um funcionário do hospício) com tôda a humildade: "Mas eu sou Fernando Oitavo!"... o único erre do nome torna-se quase imperceptível.

Há pouco eu disse que o ator deve acostumar-se a usar o valor sonoro do texto, sem esfôrço, por hábito, instintivamente. Isso me fêz lembrar um caso quase anedótico, que me foi contado por Brutus Pedreira que fêz parte da organização do teatro "Os comediantes" sob a direção de Ziembinsky. O caso que quero contar aconteceu com a conhecida atriz polonesa Stepinska que trabalhou no elenco. Durante um ensaio ela pronunciou: "E as ar*vó*res em flor..." Brutus corrigiu: "Árvores". Ela

olhou friamente e disse. "Não, senhor, arvóres!" Brutus, insistiu: "Stepinska, eu sou brasileiro, eu sei como se deve pronunciar: árvores". — "Não senhor, você está muito enganado: arvóres!" — "Mas por quê?" disse êle. "Porque é mais bonito!".

E não acham que é mesmo? Isto é que chamamos o hábito de procurar a beleza na sonoridade de uma língua.

Mas voltemos ao início de nossa aula, quando estávamos falando da VISUALIZAÇÃO DAS FALAS. As falas representam uma das formas de ação dramática e, como tal, devem ter tôdas as características da ação na vida real.

Lembrem-se que uma das mais importantes características da ação é a lógica. Dela é que devemos começar, ao trabalhar com qualquer elemento do método.

Vejamos o que acontece na vida real quando falta a clareza da lógica. Stanislavsky conta que um imperador russo, ao receber um pedido de clemência para um condenado à morte, respondeu por telegrama: "PERDOAR NÃO SE PODE ENFORCAR". As autoridades da prisão leram: "Perdoar não se pode, enforcar" e o homem foi enforcado. Quando o imperador tomou conhecimento disso, ficou furioso: "Mas eu escrevi tão claramente: "Perdoar, não se pode enforcar."

Assim, por causa de uma vírgula, mataram um homem inocente. E assim, por falta de lógica na interpretação do texto, o ator mata um papel.

A acentuação, a ênfase que se dá a uma ou várias palavras numa frase deve obedecer à lógica das intenções, dos objetivos da pessoa que a diz.

Vejamos um exemplo muito simples: "O ensaio de hoje foi marcado para as oito da noite".

Comecemos por acentuar uma palavra após outra mecânicamente e, depois, procurar uma provável razão disso.

1) *O ensaio* de hoje foi marcado para as oito da noite.

O mais provável raciocínio seria êsse: "Você diz que a aula de hoje foi marcada para as oito? Não senhor, *o ensaio* de hoje... etc.

2) O ensaio *de hoje* foi marcado para as oito da noite.

O raciocínio: "Você pensou que se tratava do ensaio *de amanhã?* Não senhor, o ensaio *de hoje* foi marcado...!"

3) O ensaio de hoje *foi* marcado para as oito da noite.

"Você diz que o ensaio *não apareceu na ordem do dia?* Não senhor o ensaio *foi* marcado...

E assim por diante.

Êsse pequeno exemplo pode lhes parecer simples demais, quase infantil, e que não adianta insistir numa coisa tão óbvia. Mas o caso é que, apesar dessa simplicidade, os nossos diretores gastam horas e horas de seu trabalho para explicar e corrigir os erros de lógica.

Então vale a pena insistir muito nos exercícios que possam facilitar o trabalho do ator. Êsses exercícios se chamam "LEITURA LÓGICA".

Qualquer texto serve para êsse fim. Basta que, antes de ler uma frase, você se pergunte: "O que é que o autor quiz dizer com isso?" Responda e, na base da lógica da resposta, aceite a intenção, o objetivo do autor, e leia. É claro que muitos erros são possíveis quando êsse trabalho é feito sòzinho, sem um contrôle alheio. Faça-o pois com um colega, troque idéias com êle, discuta, comente e tome nota dêsses comentários.

Se, em vez de um texto qualquer, você usar um texto dramático, submeta a leitura ao mesmo processo e, quando você chegar a tomar nota dos comentários, saiba que está criando material para mais um elemento do Método, — "SUB-TEXTO", de que vamos tratar na próxima aula.

SEXTA AULA

Lembrem-se de que, na última aula estabelecemos mais um elemento do Método, a VISUALIZAÇÃO DAS FALAS. A êsse elemento, que é de um valor inestimável no nosso trabalho, acrescentamos o valor sonoro das palavras, bem como sublinhamos a importância da lógica no estudo do texto. Como exercício recomendamos a LEITURA LÓGICA que deve ser anotada e comentada. Êsses comentários quando tomam a forma de raciocínio do personagem representam o que chamamos de *SUB-TEXTO.*

Antes de entrar em considerações sôbre êsse elemento, devo-lhes uma explicação.

Os que conheceram o Método através da leitura das obras de Stanislavsky, devem se lembrar de que êsse têrmo abrange muitos elementos. Êle representa "a vida do espírito humano do personagem que o seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto". Êle é o resultado do uso de todos os elementos que o intérprete empregou no estudo do texto: suplemento às Circunstâncias Propostas, à visualização, o "mágico *se fôsse*", etc.

Eu, na base de minha experiência no trabalho de ator, achei útil simplificar o significado dêsse têrmo, torná-lo mais cômodo. Eu chamo de SUB-TEXTO, tudo aquilo que o ator estabelece como pensamentos do personagem antes, depois e durante as falas do texto.

Notem bem: *pensamentos do personagem,* não do ator.

É um êrro comum dos estudantes de arte dramática, estabelecer o raciocínio próprio como base para o SUB-TEXTO. O verdadeiro Sub-Texto só pode ser estabelecido depois do uso de todos os elementos, culminados pelo

"mágico *se fôsse*". Portanto, o Sub-Texto é uma forma de ação interna do personagem; essa ação se realiza com o uso da VISUALIZAÇÃO ATIVA DAS FALAS INTERNAS.

Na vida real, nós nunca chegamos a transformar em palavras todos os nossos pensamentos, ora porque queremos escondê-los, ora porque não encontramos palavras para formulá-los, mas o fato é que êsses pensamentos existem mesmo quando a pessoa parece ignorá-los porque, às vêzes, êles tomam forma de imagens e não de palavras, mas basta analisá-los cuidadosamente para que êles se transformem em FALAS INTERNAS.

Em romances muitas vêzes encontramos páginas e páginas de considerações do autor sôbre o que o personagem pensou, sentiu antes, depois ou enquanto dizia umas poucas palavras, ao passo que nas obras dramáticas, às vêzes, encontramos essas poucas palavras sem uma explicação sequer.

Um dia, eu tive entre as mãos um exemplar da adaptação soviética do romance de L. Tolstoi, "Ana Karenina". A cena da queda de Ana no apartamento de Vronski não contém mais que cinco linhas. Ana se levanta do divã, vai à saída, Vronski quer acompanhá-la, mas ela o interrompe dizendo: "Não, não, não precisa, eu vou sòzinha..." (Mais ou menos isso, se não me trai a memória). Só isso. Entretanto, no romance essa cena ocupa vinte páginas de um livro de grande formato. Nesse capítulo Tolstoi descreve todos os pensamentos e sensações de Ana e de Vronski nos seus mais profundos detalhes.

Imaginem como são preciosas essas páginas de Tolstoi para a intérprete do papel! E se o romance não existisse? O que deveria fazer a atriz com as cinco linhas do texto da peça? Completá-las com a sua imaginação e assim criar o seu Sub-Texto.

Para lhes dar uma idéia da forma que tem o Sub-Texto, vou citar um exemplo tirado do papel de Bessemenov em "Pequenos Burgueses" de M. Gorki, apesar da dificuldade que sinto em concretizar em palavras aquilo que, durante o espetáculo, tem realmente forma de pensamentos do personagem.

Nos últimos momentos da peça, quando Têterev sai definitivamente da casa de Bessemenov, há um diálogo como se segue:

TÊTEREV — E ninguém vai ter pena do seu desafortunado e miserável filho e dirão na cara dêle a verdade, assim como eu estou dizendo pra você agora: Pra que você viveu? (PAUSA) Que é que você fêz de bom? (PAUSA) E seu filho, como você agora... não vai responder nada.

BESSEMENOV — É... é... falar você fala... Mas o que é que tem no coração?... Não, eu não acredito em você... Fora... fora de minha casa, chega! Já suportei até demais! Você andou enchendo a cabeça dêles contra mim!...

TÊTEREV — Ah, se fôsse eu!... Mas não, não fui eu... (SAI)

BESSEMENOV — (LEVANTA-SE) Pois é... Vamos ter paciência... esperar... Tivemos paciência a vida tôda... vamos ter paciência ainda... esperar... (SAI).

Bessemenov que, já na fala anterior de Têterev, fica fascinado pela certeza com que o bêbado fala sôbre o futuro dêle, escuta-o pensando. Agora, para que vocês possam entender melhor como funciona o sub-texto, vou procurar concretizar êsses pensamentos em forma de comentários que eu imaginei para poder agir no lugar de Bessemenov.

a) Ouvindo: "E ninguém vai ter pena... etc.", êle pensa: "É verdade?... É?... É mesmo?..."

b) Depois da frase: "Pra que você viveu?", numa reação muda, Bessemenov pensa. "Mas como, pra quê?... Ora essa?..."

c) Depois de: "Que é que você fêz de bom?", pensa: "Ora, não vai dizer que não fiz nada!... Vamos e venhamos..."

d) Depois de: "E seu filho, como você agora, não vai responder nada!...", Bessemenov, já esmagado por suas profecias em que sente a realidade, mas ainda procura manter alguma dúvida, pensa: "Parece verdade, mas não sei, não... êle tem muita lábia", e diz: "Falar, você fala, mas..." e de repente pensa. 'Não, é maldade dêle!...

É de raiva!..." E diz: "Mas o que é que você tem no coração?" e depois, pensando: "Se eu acreditar nêle, fico doido! Não agüento mais! Que êle vá embora antes que eu fique louco!", diz: "Eu não acredito em você... Fora... fora da minha casa, chega! Já suportei até demais!" e com o pensamento: "Não pense que sou um trouxa!", diz: "Você andou enchendo a cabeça dêles contra mim!", e olhando para sua mulher com ar vitorioso, pensa: "Viu como eu não tenho mêdo dêle!" E, enquanto Têterev diz: "Ah, se fôsse eu!... Mas não, não fui eu ..." Bessemenov, fanfarrão, pensa: "Vê se briga agora comigo! Vê se tem coragem! Experimenta, você vai ver!". Mas quando Têterev não aceita êsse desafio mudo, e sai, Bessemenov sente que isso significa a vitória "dêles" e a derrota dêle, Bessemenov, e pensa: "Nem quis falar com a gente? Será que estou perdido mesmo?... O que é que eu vou fazer?". Mas, mesmo no seu desespêro, encontra uma luzinha: "Não há de ser nada... Quem sabe, Deus ajuda... Êle gosta de mim, porque eu sou humilde, sou inocente..." e diz: "Vamos ter paciência, esperar... Tivemos paciência a vida tôda... (Pensando: "Como qualquer bom cristão!...") vamos ter paciência ainda... esperar..." (Pensando: "Assim quem sabe, Deus recompensa a gente...") e sai.

Espero que êsse exemplo lhes dê uma idéia de que forma deve-se empregar o sub-texto para ser útil ao dizer o texto da peça.

O que é que se deve fazer para criar o Sub-Teto? É preciso usar todos os elementos até agora conhecidos: Circunstâncias Propostas, Lógica, Ação Interna, Objetivos, "Se fôsse", etc... para formar as *Falas Internas* que é o próprio sub-texto. Mas o importante é que o efeito dessas falas internas se faça sentir na nossa maneira de dizer as falas do texto.

Procuremos alguns exemplos mais primitivos da influência do sub-texto, sôbre o modo de dizer o texto: imaginemos que, durante o ensaio de uma cena em que o personagem, parado diante de uma janela, pronuncia apenas uma palavra "nuvem", o diretor da peça obrigue o ator, a título de experiência, a usar várias inflexões. Que sub-

texto usaria o ator para satisfazer a exigência do diretor? Passemos a exemplificar:

1. DIRETOR — Procure pronunciar a palavra nuvem sem nenhum interesse, em tom branco, como uma leitura.

ATOR — (RACIOCINANDO EM FORMA DE SUB-TEXTO) Dizer a palavra "nuvem"? Para quê? Eu, por mim, não vejo nada de interessante nessa palavra, nem vejo razão de dizê-la... Mas já que você pede, está bem: nuvem.

Se você, leitor, seguir êsse raciocínio e reproduzir o sub-texto sugerido, certamente, ao pronunciar a palavra "nuvem" irá satisfazer a exigência de nosso diretor.

2. DIRETOR — Agora diga essa palavra com desprêzo.

ATOR — Esta nuvem? Ela impressionou você? Esta aqui? A nuvem que impressiona deve ser de côr chumbo! Deve estar rolando pelo horizonte! Mas esta aqui... Ora, grande coisa: nuvem.

3. DIRETOR — Diga a mesma coisa com grande admiração.

ATOR — A paisagem parecia tão monótona, com aquêle céu azul pálido sem uma mancha... era uma paisagem morta... E de repente, eu vi atrás do telhado uma mancha branca que subia. E tudo mudou, veio a alegria, vontade de respirar de peito cheio. Ah, como era bela aquela mancha!... Nuvem!

4. DIRETOR — Diga essa palavra com horror, em pânico.

ATOR — Olha! Aquilo vem se aproximando tão ràpidamente. Olha, vem quase tocando nas ondas do mar! Deve ser uma tempestade... Não, é pior, é um tufão que está chegando!... Corram, fujam!... Nuvem!

Mas notam uma coisa importante: nos quatro exemplos citados o final do sub-texto era sempre ligado de maneira lógica com o início do próprio texto:

1. Mas já que você pede, está bem: nuvem!
2. Ora, grande coisa: nuvem;
3. Como era bela aquela mancha!... Nuvem
4. Corram, fujam!... Nuvem!...

Quando o ator não consegue essa ligação, nós não sentimos o efeito do sub-texto.

Experimentem interromper o sub-texto antes da ligação lógica, como segue;

1. Dizer a palavra "nuvem"? Para quê? Eu, por mim, não vejo nada de interessante nessa palavra, nem vejo razão de dizê-la... Nuvem.

Podem constatar que o efeito final não é o "tom branco" e sim o "desprêzo", porque nós excluimos do sub-texto o que causa a indiferença: "Mas já que você pede, está bem: nuvem".

Vocês podem fazer a experiência com os outros três exemplos.

Quando o sub-texto é bem composto, principalmente do ponto de vista da lógica da ação, êle leva o ator a uma interpretação segura, às vêzes perfeita, mas um pequeno êrro é capaz de diminuir enormemente o valor da interpretação e até mutilá-la.

Gostaria de ilustrar o efeito de um dêsses erros, cometido por mim mesmo. Trata-se da primeira entrada de Bessemenov, no primeiro ato de "Pequenos Burgueses". Êle entra ouvindo o seu filho assobiar.

BESSEMENOV — Vai assobiando, vai!... Mas a minha petição, vai ver que você esqueceu de fazer, outra vez...

PIOTR — Fiz, fiz...

BESSEMENOV — Até que enfim encontrou uma folguinha!... Custou heim!... (SAI).

Desde os ensaios, no início, o meu raciocínio era assim: o pai está irritado em geral (entre outras coisas, sente dor nos rins); ouve o seu filho assobiar e, o que é o pior, fazer isso na sala em que há ícones.

Daí, o sub-texto primitivo decorria da religiosidade ofendida pelo comportamento do filho e conseqüente irritação: "Essa gente não tem nenhuma moral! Olha, êle está assobiando diante dos ícones! Sacrílego! Sem vergonha...", e para ligar com a fala: "Diante dos ícones..." Notem que a maneira de dizer a fala traduzia o efeito do sub-texto: a irritação, a indignação.

Muito mais tarde eu constatei um êrro de lógica da ação que eu encontrei na própria fala: "... mas a minha petição, vai ver que você esqueceu de fazer outra vez!"

Então o objetivo não era "xingar o sacrílego", mas conseguir a petição. Então não era a raiva aberta, mas a ironia maldosa de quem se sente ofendido. O meu subtexto ficou outro: "Olha, está assobiando!... Que menino formidável!... Tão inteligente, tão moderno!... Êle sabe o que faz!..." — "Vai assobiando, vai!..." e para a continuação: "Mas ajudar um pouquinho o seu velho pai que sacrificou tôda a sua vida para o bem dos filhos, isso é uma bobagem! Pra quê? Êle não vale nada!", e para ligar com o texto: "Eu já sabia! Assobiar você assobia... — que liga com o texto: "Mas a minha petição..." etc.

O efeito dêsse nôvo sub-texto se sentiu no texto. Em vez de um velho gratuitamente rabugento apareceu um personagem muito mais humano e mais complexo.

Quando um ator começa a compor um sub-texto, sua extenção depende do temperamento do ator, de sua estrutura psíquica. O importante é que, curto ou longo, êle surta o efeito desejado. Além disso, é de notar que, se no início do trabalho com o texto, o sub-texto é muito longo, no correr dos ensaios êle ficará cada vez mais condensado, até que se reduza à extensão exatamente igual à que se tem na vida real.

Vou procurar tornar mais clara a mecânica dessa redução gradativa do sub-texto, usando para isso um exemplo tirado da vida real.

Um dia eu fui procurar um amigo na repartição em que êle trabalha. Na sua sala encontrei uma môça que, à minha pergunta se o Dr. Idarcy tinha deixado algum recado para Eugênio, respondeu *sorrindo:* "Não senhor, mas êle não demora. Sente-se, por favor". E depois de uma pausa: "É verdade que "Pequenos Burgueses", entra novamente em cartaz?" Lembro-me que eu fiz uma pequena pausa e respondi *muito gentilmente:* "Sim senhora, no início do mês que vem". Quando fiquei sòzinho, procurei restabelecer na memória, com precisão, o que se passou na minha mente durante a pequena pausa que fiz. Lembrei-me que mentalmente fiz uma exclamação "Ah!", e, simultâneamente, imaginei o bar do nosso teatro du-

rante um intervalo, com mais ou menos cem pessoas, no meio das quais a môça em questão. E nada mais.

Mas, sentado lá sem nada para fazer, procurei divertir-me imaginando êsse caso como cena de uma peça. Que sub-texto usaria eu, se precisasse interpretar essa cena? De acôrdo com a lógica das Circunstâncias, seria o seguinte: Por que ela fêz essa pergunta a mim? Evidentemente porque ela me conhecia como ator daquele teatro. Mas por que, ao perguntar, ela sorriu? Talvez porque gostasse da peça. Sim, mas ela *sorriu para mim*, e com evidente prazer... Bem, porque provàvelmente ela gostou de mim na peça". Foi êsse o sub-texto que causou a pausa e me fêz responder muito gentilmente. Êsse sub-texto, relativamente longo para uma pequena fala, pouco a pouco seria reduzido a uma exclamação, "Ah!" e a visualização da môça no bar. E é assim que isso funciona no nosso trabalho profissional.

Gostaria muito que os meus leitores pudessem fazer algumas experiências práticas com o uso dos elementos do Método. Sendo o sub-texto um dos mais poderosos elementos, creio que vale a pena fazer um esfôrço para que possam experimentar o seu uso.

Proponho pois que estudem e executem um exercício. Façam em casa a experiência com as palavras "GUERRA" e "SILÊNCIO", da maneira como fizemos aqui com a palavra "NUVEM". Procurem encontrar o sub-texto que lhes permite pronunciar essas palavras da seguinte maneira:

1. Neutro, como numa leitura.
2. Com desprêzo.
3. Com grande admiração.
4. Com horror, em pânico.

Verifiquem o resultado pedindo para isso, a assistência de um colega.

SÉTIMA AULA

Lembrem-se que, quando estabelecemos as características da AÇÃO na vida real, e entre outras, a AÇÃO INTERNA E EXTERNA, frisamos que as duas raramente, coincidem em suas intenções. Na maioria dos casos as intenções são divergentes, contraditórias, porque o nosso comportamento físico raramente é um reflexo fiel da nossa vida interior. Isso, como vocês sabem, decorre da dialética da própria vida em que não existem valores absolutos. Entre os sêres humanos não existem diabos absolutos ou anjos absolutos. Sempre há anjos de pés de bode ou diabos de asas brancas. Lembro-me da figura horrorosa de um assassino cujos retratos vi na minha infância. Êle matou friamente oito pessoas, das quais sete eram crianças, para roubar uns poucos rublos e depois disso calmamente jantou no mesmo local. Pois bem, êsse homem, condenado à prisão perpétua, em certos momentos, chegava a ser autenticamente sentimental: na sua cela, apesar de seu permanente e voraz apetite, sacrificava uma parte de sua ração de pão dando-a aos pombos que pousavam na sua janela.

Assim também em teatro: não há Hamlet que não contenha alguma parcela da baixesa de Iago e não há Iago que não possua algum elemento da nobreza de Hamlet.

Stanislavsky disse: "Quando você interpreta o papel de um homem mau, procure descobrir em que êle pode ser bom". Só assim o ator pode tornar o personagem realmente vivo, porque um homem real é produto de suas contradições.

Um diretor russo disse: "É preciso colocar o ator diante de tôda a complexidade do personagem sem ter mêdo de suas dificuldades, — pouco a pouco, êle assimilará tudo. É preciso dizer-lhe sempre: "É, assim está melhor, mas falta ainda isto ou aquilo!... E se você acrescentá-lo ao que já fêz, a sua interpretação vai se tornar ainda mais brilhante." Êsse diretor acreditava, e não sem razão, que a vaidade do ator ajudaria a resolver todos os problemas. Nem todos os diretores apelam ao raciocínio do ator. Um dos nossos bons diretores, Adolfo Celi, cuidava muito do lado dialético do personagem, mas usava meios muito diferentes.

Vou lhes contar o que se passou em "O Profundo Mar Azul". Fazendo questão de que no meu papel, de Dr. Miller, eu me sentisse em estado de permanente angústia e perplexidade, Celi deliberadamente deixava de responder às minhas perguntas sôbre os resultados por mim conseguidos nos ensaios, sempre dizendo evasivamente: "Não está mal, mas... pense, veja se descobre mais alguma coisa!" Só depois da estréia êle me contou a razão disso! Êle procurou criar em mim a sensação de desespêro.

O lado negativo dessa maneira de excitar o ator é a dificuldade que êle encontraria em conservar o resultado para sempre: a excitação poderia passar como passa a inspiração e então só ficaria a mecanização. Como, então o ator deveria agir contra a mecanização? Refletindo sôbre êsse problema é que podemos chegar a conclusão de como poderíamos usar a dialética no nosso trabalho.

No caso do meu trabalho em "O Profundo Mar Azul", eu compreendi, depois da estréia que a inquietação, a angústia do Dr. Miller, que Celi conseguiu, foram-me extremamente úteis, mas eu não poderia usar todos os dias a discussão com Celi para voltar a sentir a inquietação. Era mais simples procurar compreender a *razão da angústia na vida do Dr. Miller.* Foi o que eu me perguntei. E a resposta foi: a complexidade dos problemas dêle. O que é que êle queria? Sim, êle queria isto, mas, ao mesmo tempo, êle queria o contrário. Êle vivia na luta

entre a vontade e a contra-vontade e essa luta o levava ao estado de permanente angústia.

Para compreender isso vamos usar o exemplo que Sartre usa para exemplificar a angústia do existencialista. Êle conta o caso de um "maquillard" que devia escolher entre a sua pátria que êle trairia se não entrasse na resistência e a sua mãe que morreria se êle se alistasse.

Como vocês vêem, a luta entre a vontade e a contra-vontade é causada pela existência simultânea de *objetivos contraditórios*. No exemplo de Sartre os dois objetivos são equivalentes: daí a angústia.

Revejam a fotografia de "Maneco Terra" (n.º 6). Nela vocês também encontram a influência dos objetivos contraditórios.

Mas normalmente uma das vontades prevalece, tornando a outra quase inexistente, ou pelo menos, imperceptível.

Vamos ver o exemplo de "Romeu e Julieta". É um poema de "Amor absoluto", mas, já que nós aceitamos a dialética da vida, não podemos imaginar que os dois apaixonados não tivessem a mínima dúvida dos seus sentimentos. Não podemos acreditar que as desavenças, os eternos atritos entre as duas famílias, Capuletto e Montechio, não tivessem nenhuma influência sôbre os sentimentos dos jovens. Se não, como podemos explicar a preocupação de Julieta: "Renega teu pai e recusa teu nome, mas se não o desejares, jura apenas teu amor e eu não serei mais uma Capulleto!" Como explicar o susto de Romeu no diálogo com o frade: "Com Rosalino, meu pai? Não, eu esqueci êsse nome e a desgraça dêle".

É claro que não podemos duvidar da sinceridade de Romeu e Julieta em outros momentos da peça, sabemos que êles acreditam no seu amor absoluto, senão a cena da sacada não poderia ter lugar na peça.

É claro que, nesse momento, Romeu e Julieta ignoram totalmente a existência de qualquer dúvida, tanto no presente, como no passado, mas os intérpretes dêsses papéis não podem ignorar que lá no fundo, no sub-consciente, êle as têm.

Como então um ator pode conciliar essas duas coisas: ignorar como personagem e estar ciente como intérprete?

Na vida real, o que nós esquecemos, depois de um certo tempo, aparentemente não tem nenhuma influência no nosso comportamento do momento, mas só aparentemente: chega um momento quando essa influência se revela inesperadamente.

Numa das aulas do "Actor's Studio", Elias Karsan contou um caso: "Lembro-me de um acidente que aconteceu já há alguns anos numa festa em casa de uns amigos. Entre os convidados havia um jovem casal; ela era o próprio modêlo de mulher alegre, risonha, expansiva em sociedade; êle era um dêsses tipos, vocês sabem, dotado de uma imensa fisicalidade, grande, todo músculo. Tinha se casado novamente, depois da primeira união infeliz com uma mulher que fôra embora com um outro, e isso acabara em divórcio. O ambiente era alegre e calmo, e êle participava de corpo e alma. Era ciumento? Violento? Certamente não. E entretanto... Eis que, na euforia geral, um rapaz põe a mão sôbre o ombro de sua mulher. O homem se aproxima, levanta a mão do outro e a deixa cair. O outro ri e coloca de nôvo a mão sôbre o ombro da môça que também se põe a rir. O homem torna-se uma fera, intima o outro a retirar a mão. Êle não tira: o divertimento era geral. O homem tira o canivete do bôlso, abre-o e atravessa a mão de seu "rival"...

Kasan não explica nada, apenas conta um caso de ciúme inesperado. Mas eu quero apresentar-lhes a minha hipótese.

Creio que o homem deve ter sofrido muito com a traição de sua primeira mulher, mas a humilhação de um marido enganado fêz com que êle procurasse esquecer o ocorrido. E o conseguiu, mas... a influência do esquecido se revelou inesperadamente.

Como devia proceder o ator que precisasse estudar essa cena para representá-la? Em primeiro lugar deveria estabelecer a "AÇÃO ANTERIOR", isto é, ciúme violento no primeiro casamento, sentido de humilhação e, finalmente, vontade de esquecer tudo. Mas esquecer como? Passando a agir dentro das circunstâncias presentes, isto

é — adorando a sua segunda mulher e tendo a mais absoluta confiança. Diante disso, o ciúme será uma coisa absurda para o homem, mas a sua presença no subconsciente se fará sentir no momento preciso. Exatamente a mesma coisa deve fazer um intérprete de Romeu: passar pelas possíveis dúvidas e depois esquecê-las.

Isso é um tanto parecido com a técnica de usar a "visualização" para eliminar a "visão". Lembram-se do exercício da cegueira? Você não procurava deixar de enxergar o que estava a sua frente, você procurava ser mentalmente o que se achava no chão. Assim o intérprete de Romeu não deve procurar esquecer suas dúvidas, deve procurar acreditar no seu amor absoluto.

Espero ter tornado bastante clara a idéia da dialética na vida real e sua utilização no nosso trabalho. O elemento que para isso usamos pode ser denominado "VONTADE E CONTRA-VONTADE", ou usando um têrmo mais antigo e, na minha opinião, menos claro, "OBJETIVO E OBSTÁCULO." Preferi o primeiro têrmo porque liga mais o ator, com a idéia de AÇÃO, e é menos abstrato que o segundo.

No teatro moderno e, principalmente, nas peças realistas em que as emoções reais são exigidas, a maior preocupação, tanto do diretor como dos atôres, é desde o início, estabelecer, junto aos objetivos, a "VONTADE E CONTRA-VONTADE", em todos os seus detalhes.

Tomemos como exemplo para êsse trabalho uma cena bem complicada. Vocês se lembram do final da "Gaivota" de Tchecov, quando Trepliov resolve suicidar-se? Êle acaba de perder a única mulher que êle amava. Depois de uma cena desesperada, ela sai e êle sabe que agora a única saída para êle é a morte. Depois de uma pausa, êle diz: "Não é bom que alguém a encontre no parque e depois conte à mamãe. Isso poderia magoar mamãe..." Em seguida, durante dois minutos, êle fica rasgando todos os seus manuscritos e os joga em baixo da mesa, depois abre a porta e sai. Entram os outros personagens e, dentro de três minutos, ouve-se um tiro. Êle acaba de morrer.

Não temos tempo de estabelecer tôdas as Vontades e Contra-Vontades do personagem através da peça inteira (o que seria absolutamente necessário se quiséssemos fazer o trabalho completo), por isso vamos nos limitar ùnicamente à vontade e contra-vontade da cena.

O que é que Trepliov quer? Êle quer morrer, essa é a sua VONTADE no final da cena. Sabemos disso, porque três minutos mais tarde êle realmente se suicida. A lógica de sua ação física em cena confirma isso: êle rasga todos os seus manuscritos, êle destrói o que foi o resultado de uma das maiores vontades de sua vida — ser escritor. Realmente, muitos suicidas fazem isso. Então podemos concluir que a sua vontade de morrer era total, que não havia contra-vontade? Procuremos a resposta na sua ação física, isto é — na frase que êle diz depois da saída de Nina: "Não é bom que alguém a encontre no parque e depois conte à mamãe. Isso poderia magoar mamãe". Como se explica que um homem que vai morrer dentro de três minutos se preocupe com uma pequena mágoa de sua mãe, causada por uns mexericos a respeito de Nina? Por que essa aparente falha de lógica? A mesma falha de lógica encontramos em muitos casos de suicídio. Por exemplo, aquelas môças que, antes de se suicidarem tomam banho, perfumam-se, maquiam-se, trocam a roupa, põem uma "lingerie" bonita... E depois morrem. Morrem "no duro"! Por que elas se preocupam com sua aparência depois da morte? Que vantagem podem tirar disso? Elas parecem que querem se ver depois de mortas, talvez ver o arrependimento dos que causaram essa morte. Finalmente, elas querem agir depois da morte, isto é — viver apesar da morte. É o efeito do instinto de conservação: apesar da decisão de morrer, a pessoa não quer se desligar da vida definitivamente. É o que salva alguns suicidas no último momento.

Então, não seria essa a lógica da frase, aparentemente absurda, de Trepliov? Não queria êle ver, apesar da decisão de morrer, o que se passaria depois? E não significa isso que, *querendo morrer*, êle *não queria morrer?* Sim, realmente, parece a única explicação. E o que é o mais importante, ela põe o ator dentro de uma situação

extremamente dialética, e assim torna o drama do suicídio mais humano, mais agudo. Lembro-me que no teatro de Stanislavsky, apesar da simplicidade com que o ator pronunciava essa fala, apesar do seu "tom branco", o efeito que êle causava na platéia era de um arrepio, de uma tensão nervosa quase impossível de suportar.

Assim conseguimos descobrir a CONTRA-VONTADE numa cena bastante complicada: Trepliov *queria morrer*, mas *não queria morrer*.

Como deve proceder o ator para chegar a êsse resultado? Creio que nem todos os atôres usam a mesma maneira de trabalhar, isso depende do temperamento, da estrutura psíquica de cada ator. Só posso contar o que eu julgo mais útil na minha prática.

Depois de estabelecer a Vontade e a Contra-Vontade, eu procuro transformar essa noção em ação na base da visualização dos objetivos, mas *não dos dois objetivos simultâneamente*. Eu procuro fazer de conta que só existe a VONTADE e o seu objetivo. O trabalho naturalmente é feito na base do que vocês já conhecem: as Circunstâncias Propostas, o mágico "SE FÔSSE", a Visualização, tec. Quando chego a sentir o efeito dêsse trabalho (no caso presente, a vontade de morrer) deixo o seu resultado de lado e passo a encarar o problema da Contra-Vontade como se ela fôsse a única, a vontade de viver. E, novamente, quando sinto o efeito, volto a atacar o problema da Vontade e assim por diante, sendo que as alterações tornam-se cada vez mais rápidas, até que a Vontade e a Contra-Vontade se fundam, deixando como resultado a angústia, a confusão, a perplexidade.

É claro que, nessa técnica, tem que se levar em consideração a proporção lógica entre a vontade e a contra-vontade, como já dissemos acima.

OITAVA AULA

Vamos falar a respeito de mais um elemento do Método: a MEMÓRIA EMOCIONAL.

O próprio têrmo explica por si o seu sentido: memória que nos traz recordações de emoções, sensações, e não fatos, acontecimentos materiais. Há pessoas predispostas a usar a Memória Emocional, e há outras cuja memória lhes fornece mais recordações de ordem material.

Um conhecido psicólogo do século passado, Théodule Armand Ribot, cita um caso para exemplificar essas duas espécies de memória.

Dois turistas foram surpreendidos pela maré enquanto se encontravam em cima de um rochedo. Mais tarde êles foram salvos e depois contaram as suas impressões. O primeiro se lembrou de cada movimento que fêz: como, quando e por que subiu, onde desceu, como pisou, para onde pulou. O outro não se lembrou de nada nesse sentido, mas contou detalhadamente suas sensações: seu empolgamento pela paisagem, depois a surprêsa, a preocupação, a esperança, as dúvidas e, finalmente, o pânico.

Como vocês vêem na memória do segundo só se conservaram as sensações e na do primeiro só as recordações materiais.

É claro que não existem homens munidos ùnicamente de Memória Material e outros, apenas de Memória Emocional. A primeira é ligada à segunda por meio dos nossos cinco sentidos e o resultado final depende das particularidades, da estrutura psíquica do indivíduo, o que pode ser exemplificado da seguinte maneira:

Sentido	*Na Memória Material*	*Na Memória Emocional*
Visão	Paisagem	Patriotismo
Tato	Veludo	Mulher amada
Olfato	Perfume	Êxtase de amor
Paladar	Comida	Fome, miséria
Audição	Música	Poder da arte.

A sutileza da Memória Emocional e as dificuldades do seu uso no nosso trabalho consiste no fato de que não é usando apenas a visualização (como no caso da Memória Material) que podemos conseguir as emoções desejadas. Primeiro, porque, de maneira geral, as sensações do passado são conservadas no nosso sub-consciente e o caminho para alcançá-las é desconhecido; e, segundo, porque as imagens em que se transformam as sensações são mutáveis.

Stanislavsky cita um caso que demonstra isso. Êle presenciou um acidente em que um bonde esmagou um velho mendigo, matando-o e mutilando horrìvelmente o corpo.

Naquela noite êle acordou e se lembrou de *todos os detalhes* do desastre e ficou ainda mais *horrorizado* do que na ocasião, quase *enojado*.

Dois ou três dias mais tarde, passando pelo mesmo local, êle se sentiu novamente perturbado, mas de forma diferente: em vez de sentir o *horror*, sentiu *indignação*, revolta contra uma injustiça, *piedade*.

Uma semana mais tarde, no mesmo local, procurando se lembrar dos detalhes do desastre, êle não sentiu nem horror, nem revolta, nem piedade, mas ficou lá pensando na vida humana em geral, vieram imagens *poéticas*, bem *líricas*.

Muito mais tarde, quando êle se lembrava do desastre, na sua memória surgia em primeiro lugar o bonde, mas era um outro, de um outro acontecimento: um bonde que descarrilhou e que os passageiros tiveram que recolocar nos trilhos. A sensação era de um ser insignificante diante de uma fôrça enorme e poderosa.

E, mais tarde ainda, vendo na sua memória o mendigo estirado no chão e um homem inclinado sôbre êle,

êle não pensou no desastre ocorrido naquele tempo, e sim num outro caso: um jovem sérvio amestrador de macaquinhos que dava seus espetáculos nos quintais dos prédios, inclinado sôbre o corpo de seu macaco que acabava de morrer. As emoções produzidas por essa cena se fixaram mais na sua memória do que as da morte do mendigo.

Stanislavsky conclui: "Se eu precisasse transpor para o palco a cena do desastre com o mendigo, eu iria buscar o meu material emocional na cena do sérvio com o macaquinho".

Vemos, nesse exemplo, como as formas em que se materializam as emoções passam por processos incontroláveis. Daí a dificuldade do uso da Memória Emocional.

Mas procuremos compreender o que se deve fazer para conseguir *sentir* o nosso passado através do uso da memória.

Se os dois personagens do exemplo de T. A. Ribot fôssem atôres e precisassem contar em cena suas impressões na forma como elas foram contadas pelo segundo, isto é, com tôdas as emoções, que deveriam fazer?

O segundo turista não precisaria fazer nenhum esfôrço especial porque possuía uma excelente memória emocional que lhe fornecia tôdas as sensações espontâneamente. Mas o segundo? Será que, por ser mais inclinado a usar a Memória Material, não conseguiria recordar as emoções? Êle as teve, não há dúvida: não podia ficar sem mêdo diante do perigo por que passou. Que deveria fazer, então?

Vou lhes contar o que se passou com minha sobrinha. Ela é francesa e passou os piores momentos da última guerra em Le Havre, quando tinha apenas sete anos de idade. Pedi que me contasse suas sensações durante os bombardeios. Apesar dos pavorosos detalhes que me contou, eu não vi no seu rosto nenhum vestígio do terror daqueles tempos. Com esperança de levá-la a *recordar as emoções* (é um vício profissional da gente!), insisti cada vez mais nos detalhes. A sua narração a levou finalmente à Suíça para onde foi deportada a maioria das crianças da cidade. Morando numa tranqüila aldeia suíça, ela nem se lembrava mais da guerra. E, entretanto, quando estava

descrevendo tôda a calma daquele ambiente, os mugidos das vacas, os ruídos de um pequeno trem antiquado que passava atrás da casa, ela de repente parou *empalidecendo*. Perguntei por quê? Ela disse: "Sabe, tio, quando o ruído daquêle trem me acordava de noite, eu, banhada em suor frio, lembrava-me dos bombardeios com todo o seu horror." E eu vi que ela o sentiu naquele momento enquanto me contava.

Portanto, para recordar o mêdo, ela teve que *agir* dentro do passado, por meio da visualização, até que, *por acaso*, encontrou a sensação procurada.

Outro exemplo disso é o que aconteceu com um dos atôres do Teatro "Oficina", Fuad Jorge. Durante uma aula, procurando exemplificar o uso da vivência pessoal do ator, eu disse: "O ator cujo pai morreu, tem mais facilidade para encontrar as emoções de um órfão do que um outro." Fuad disse: "Há seis meses eu perdi meu pai que também era o meu maior amigo. Pois bem, eu não tive nenhuma sensação violenta de mágoa tão natural nesses casos"; e contou que, entre todos os membros da família, era o único que conservou a calma absoluta, e, mesmo querendo, não conseguiu chorar. Continuando a narração *com todos os detalhes*, êle finalmente se lembrou de que, no quinto dia depois da morte do pai, êle chegou *a sentir todo o horror do acontecido* quando olhou para o rosto de uma das visinhas que êle viu ao lado do corpo do pai durante o velório.

Esta é mais uma prova de que o ator deve "andar" dentro da memória até que alcance a emoção.

A dificuldade é evidente: encontramos a emoção *por acaso*, o que pode levar o ator a desistir do uso da Memória Emocional e procurar resolver seus problemas através do uso de outros elementos. Mas a realidade não é tão desesperadora. Um caçador no mato, para não ser obrigado a correr atrás de cada pássaro, usa os "pios". Se o pio fôr bem escolhido, tôda a caça virá sòzinha. É o que acontece com o uso dos elementos do Método. Por exemplo: um "círculo de atenção" bem adequado pode despertar a memória emocional.

Muitas vêzes usamos a Memória Emocional sem sabê-lo. É que, usando outros elementos e chegando a *agir realmente*, despertamos no nosso sub-consciente sensações que tomam aspectos inesperados, mas que se transformam em armas infalíveis.

Durante uma aula de Memória Emocional, uma aluna que, por sinal, já tinha feito teatro antes de conhecer o Método, contou uma das suas experiências. Ela tinha uma cena difícil: o marido acaba de morrer e ela pronuncia: "Êle se foi, mesmo sem saber como eu o amava!" A atriz tinha resolvido o problema usando as recordações de um caso amoroso em que ela foi abandonada por um rapaz. As recordações lhe davam a sensação de uma perda irreparável, comparável à morte da pessoa, mormente porque mesmo abandonada, ela não sentiu nenhum rancor. Mas, tendo encaminhado assim o seu trabalho, ela constatou que paralelamente ela visualizava um outro quadro: ela sòzinha numa praia, vendo um barco que partia desaparecendo, pouco a pouco, no horizonte. Essa imagem lhe dava muito mais sensação do que a anterior.

Vejam como é importante *não forçar a Memória Emocional*, mas ir agindo e confiando na ação da própria natureza.

Felizmente temos muitas fontes para conseguir emoções desejadas. A primeira é a vivência, a experiência pessoal, de que já demos vários exemplos.

A segunda, é a experiência alheia. Ela consiste em estarmos presentes num acontecimento em que uma outra pessoa passe por uma emoção violenta; mas então só podemos conseguir a emoção colocando-nos no lugar da pessoa, isto é, usando o mágico "se fôsse".

Já que não conseguimos sentir a "paixão" da situação, ou em outras palavras a sua emoção, talvez possamos consegui-la através de uma compaixão.

Lembro-me de uma aluna a quem pedi que procurasse uma recordação em que constasse o mêdo da morte. Ela não pôde encontrar nada, mas se lembrou de como uma pessoa procurou suicidar-se na sua presença. O detalhe que lhe deu *tôda a sensação do mêdo da morte*, foi quando ela procurou tirar o revólver da mão da suicida.

Eu imaginei um caso que, a meu ver, ilustra com bastante clareza o funcionamento do mágico "se fôsse" na vida real.

Imaginem dois recém-casados que passam sua lua de mel em Santos num grande hotel. De noite, nos momentos de máxima intimidade, o marido nota a presença de um estranho atrás da cortina da janela, — êle vê seus sapatos. Ao seu primeiro movimento, o intruso consegue fugir pela janela.

No dia seguinte, no bar do hotel, o marido, ainda agitado pela situação vergonhosa por que tinha passado, conta o caso a seus amigos. Como vocês, leitores, imaginam a reação dêles? Creio que, por mais que quisessem demonstrar a sua compaixão, não poderiam deixar de achar a situação muito engraçada. Certamente houve muitos sorrisos disfarçados e, embora o marido apelasse para a sua imaginação: "Ponham-se no meu lugar!", ninguém o conseguiria.

Agora imaginem que um dos amigos de repente exclame: "Espera, há pouco me contaram que esta manhã foi prêso um sujeito que confessou ter estado em *todos os apartamentos de casais neste hotel*, sem que tenha sido notado. Deve ser o mesmo!"

Vocês imaginem o efeito disso sôbre os casais presentes naquela roda. Garanto que não ficou nem uma sombra de sorriso naqueles rostos. E por quê? Porque o mágico "se fôsse" surgiu espontâneamente, sem a leitura dos livros de Stanislavsky.

Outra grande fonte de emoções é a arte em geral.

Ao ler as grandes obras de literatura, nós chegamos *a viver* o que acabamos de ler, o que equivale a dizer: sentimos o que sentem os personagens da obra. O mesmo acontece quando vemos uma pintura, uma escultura, quando ouvimos uma música, etc.

E, finalmente, mais uma fonte bem rica: os sonhos. Vocês sabem que, de acôrdo com Freud, as emoções do passado são armazenadas no nosso sub-consciente e aparecem em nossos sonhos em forma de imagens que, embora irreais, muito diferentes do ambiente real em que os acontecimentos se passaram, nos fazem sentir as emoções

do passado. Geralmente, quando alguém conta um sonho, usa expressões como: " não sei porque me senti tão alegre!" ou, "não sei porque senti tanto mêdo!..." É que nas imagens dos sonhos êle não vê a razão do mêdo ou da alegria, *mas os sente,* e é o que é o mais importante para nós, atôres.

Várias vêzes na minha prática, para conseguir a sensação da angústia, eu usei as sensações que um sonho me dava infalìvelmente: eu me via entrar num túnel que, na realidade, era um cano com paredes de cimento com côr muito clara. O diâmetro que, no início, era de uns quatro metros, diminuia na medida que eu avançava, o que me obrigava pouco a pouco a me curvar, depois me ajoelhar e finalmente me arrastar, até que nem os meus ombros conseguiam passar, enquanto eu continuava a ver lá longe uma ponta de luz que era a saída do cano.

E até agora, quando penso neste sonho, sinto seu efeito imediatamente.

É de notar também que, quando não encontramos em nenhuma das fontes acima mencionadas a emoção desejada, podemos procurá-la nas recordações de uma situação semelhante.

Em "Método e Loucura" de Robert Lewis, encontramos o exemplo de Bem Ami que usou as sensações de um chuveiro de água fria para uma cena de suicídio, e uma aluna minha que não conseguia encontrar na sua memória "o empolgamento por uma música", usou o empolgamento por uma paisagem enquanto ouvia uma música.

NONA AULA

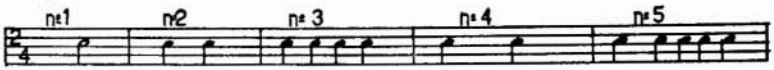
Vocês devem ter ouvido falar do uso do ritmo em teatro falado: "Falta ritmo nesse espetáculo". "Essa cena precisa de muito mais ritmo!" etc...

Certo ou errado, o ritmo realmente se usa em teatro e, portanto, deve interessar os que estudam.

Em primeiro lugar, vamos ver como se define a palavra ritmo: "Em música: agrupamento de valores de tempo combinado por meio de acentos; organização do movimento dentro do tempo, com volta periódica de tempos fortes e tempos fracos, num verso, num frase musical, etc; em física, em fisiologia, etc., movimento com sucessão regular de elementos fortes e elementos fracos; em artes plásticas e na prosa, harmoniosa correlação das partes."

É um tanto complicado para um leigo, não acham? Vamos simplificar isto, pelo menos em relação à música. Para nós o ritmo será: "divisão do compasso musical em valores de tempo".

Vejamos êste exemplo:



Se a duração do compasso fôr de quatro segundos, a divisão pode ser feita da maneira acima demonstrada, ou seja:

1. *Não dividindo* o compasso teremos uma nota de duração de quatro segundos.
2. *Dividindo em dois* teremos duas notas de duração de dois segundos cada uma.

3. *Dividindo em quatro* teremos quatro notas de duração de uma segundo cada uma.
4. *Dividindo em duas notas de duração diferente* teremos uma nota de duração de três segundos e uma de um segundo.
5. *Dividindo em cinco notas de duração diferente,* teremos uma nota de dois segundos e quatro de meio segundo cada uma.

E o que é "tempo"? A definição do dicionário diz: "(música) Cada uma das partes completas de uma peça musical, em que o andamento muda; duração de cada parte do compasso."

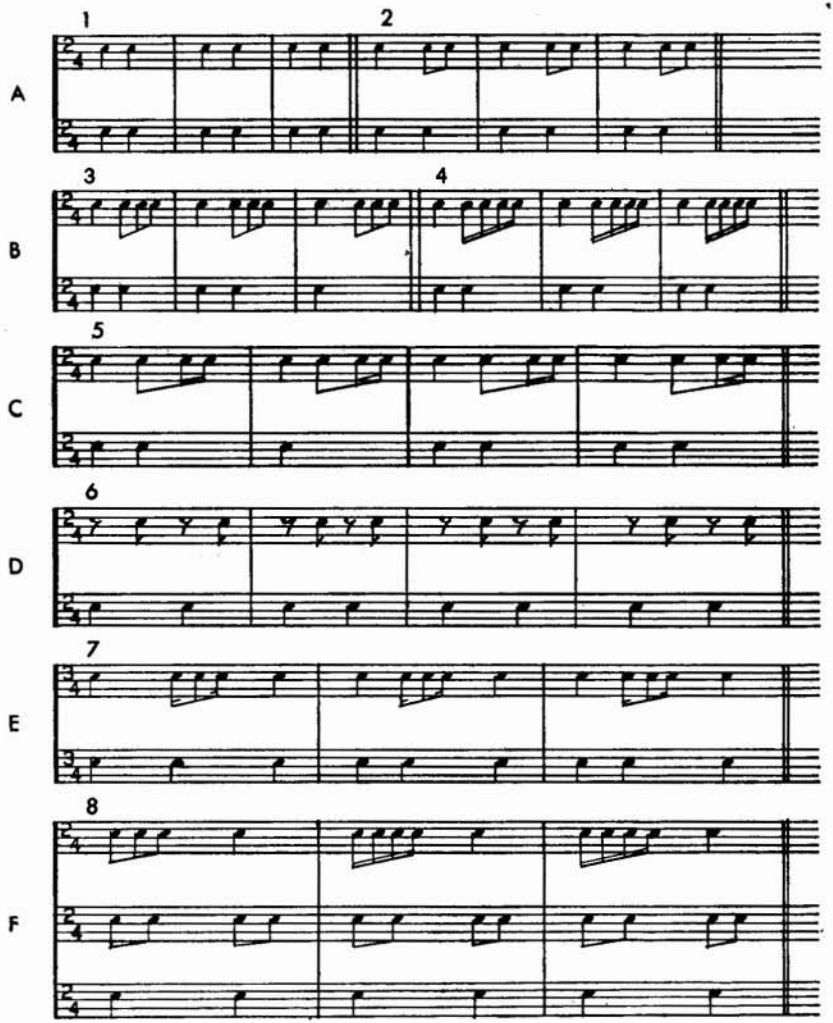
Simplificando novamente, podemos dizer: "para nós, "tempo" é velocidade". Vejam os exemplos desta divisão do compasso, a começar por mais simples e terminando por combinações mais complicadas.

Notem que apresentamos êsses exemplos em duas linhas cada um, e o último em três linhas, para que vocês possam experimentá-los em forma de batidas organizando-as com duas ou três pessoas, ou então usando um metrônomo para a linha de baixo e executando as batidas das linhas de cima, pessoalmente.

Notem que o ritmo como vocês o vêem aqui desenhado só existe em teoria. Para torná-lo realidade, isto é, para poder *ouvi-lo,* temos que imprimir ao ritmo uma determinada velocidade. Só assim o ritmo começa a existir na prática. É por essa razão, que, para maior clareza, sempre usaremos o têrmo TEMPO-RITMO.

Façam experiências com êsses exemplos imprimindo ao metrônomo várias velocidades e acompanhem suas batidas de acôrdo com a divisão constante da linha acima.

Alterando a velocidade, procurem sentir o efeito que lhes causa essa alteração: ela os torna mais animados?, ou mais concentrados?, ou mais tristes?

Agora vocês podem experimentar o efeito da alteração do "tempo" usando para isso uma música. Se você, leitor, tem uma vitrola, ponha um disco e toque a música normalmente, isto é, usando a velocidade indicada, por exemplo: 33 rpm, ou 45, ou 78. Em seguida repita o

mesmo trecho alterando e velocidade, por exemplo, tocando um disco gravado em 33 rpm com a velocidade de 78 rpm, ou vice-versa. Dentro dêsse tipo de evidência não é raro encontrar uma alegria frívola por uma marcha fúnebre.

Mas não devemos esquecer que o resultado final do efeito emocional de uma música depende não sòmente do "TEMPO"; mas também do ritmo dela, ou seja: o efeito depende do TEMPO RITMO.

É um êrro comum confundir o tempo com o ritmo, julgando, por exemplo, que o tempo rápido transmite alegria, e o mais lento, a tristeza. O ritmo muito simples, muito primitivo, não deixará de ser monótono só porque alteramos o tempo.

Experimentem êsses dois exemplos de ritmo assinalados no quadro com a letra A. Realmente com muita velocidade êsse trecho pode parecer bastante alegre, mas imaginem se o prolongassem por dez minutos. Todos vocês estariam dormindo.

E agora experimentem o mesmo trecho com um tempo muito mais lento. Realmente, no início, êsse tempo-ritmo cria um ambiente de tristeza, de nostalgia, mas se continuassem, êsses sentimentos se transformariam em simples sonolência.

Portanto, o que importa é a complexidade, a variedade do ritmo. Experimentem o trecho "F", com três linhas; lento ou rápido, êle será sempre mais "excitante" do que os anteriores.

Mais convincente ainda seria o confronto de certas obras musicais. Como um exemplo, gostaria de sugerir a comparação da Quarta Sinfonia em sol maior de Hayden com o "Pássaro de Fogo" de Stravinsky. Creio que são discos fáceis de conseguir para ouvir. Na sinfonia de Hayden vocês vão encontrar trechos de máxima singeleza: vários instrumentos tocam as mesmas melodias, dentro do mesmo ritmo. Se vocês tivessem a oportunidade de ver as partituras orquestradas dessas duas obras, constatariam a enorme diferença, pois em "Pássaro de Fogo" muitos instrumentos tocam simultâneamente melodias diferentes e em ritmos diferentes. Por isso podemos chamar certos trechos da sinfonia de Hayden de exemplos de RITMO-SIMPLES, ao passo que alguns trechos de Stravinsky, são exemplos de RITMO-COMPOSTO.

Depois desta pequena exposição podemos dizer que temos uma noção mais ou menos exata do que é o TEMPO-

RITMO em música. Mas por que iríamos usá-lo no nosso trabalho em teatro falado?

Em primeiro lugar, pela definição que citamos acima, podemos constatar que o ritmo existe pràticamente em tudo, inclusive na prosa.

A natureza inteira é organizada na base do ritmo. A começar do movimento dos astros e terminando pelos movimentos das amebas, tudo obedece ao ritmo.

O homem primitivo sentia a presença do ritmo em tudo: na regularidade do movimento do sol, da lua, no ruído da chuva ou de uma cascata, nas pulsações do próprio coração. Assim os sentimentos do homem primitivo também passaram a obedecer ao ritmo, principalmente nas primeiras manifestações, religiosas, nos cantos e nas danças dos ritos que, pouco a pouco, se transformaram em ação teatral que, por sua vez, continuou a obedecer ao ritmo.

Não há pois dúvidas que a prosa em teatro deve obedecer ao ritmo.

Sei que, no início, é difícil se convencer disso; como encontrar ritmo, cuja presença é tão clara nos versos de poesias, como encontrá-lo naquilo que é antônimo da poesia, na prosa?

Realmente, não é fácil, porque os atôres de teatro falado às vêzes agem e falam rìtmicamente por *instinto*, obedecendo às leis da natureza, mas tem dificuldade em constatar e fixar êsse ritmo instintivo.

Vejamos um exemplo. Em cinema os atôres representam cenas que são filmadas em espaços de tempo relativamente curtos; essas cenas são ligadas entre si em "copiões"; faz-se a dublagem do diálogo, colocam-se os sons suplementares, etc.; ligam-se os "copiões" e o filme está quase pronto. Falta apenas a música. Chega um compositor, vê a exibição do filme e escreve a música. Sabemos que a música é composta de harmonia e tempo-ritmo. Onde o compositor encontra o tempo-ritmo para a sua música? Evidentemente só pode encontrá-lo na ação que se desenrola no filme, inclusive, bem entendido, no comportamento físico e nas falas dos intérpretes. Portanto, o compositor não inventa um ritmo nôvo, êle sublinha, completa e em

parte, corrige o ritmo já existente, criado pelos intérpretes; êle torna mais claro, mais sensível para o espectador aquilo que já encontrou existindo no filme.

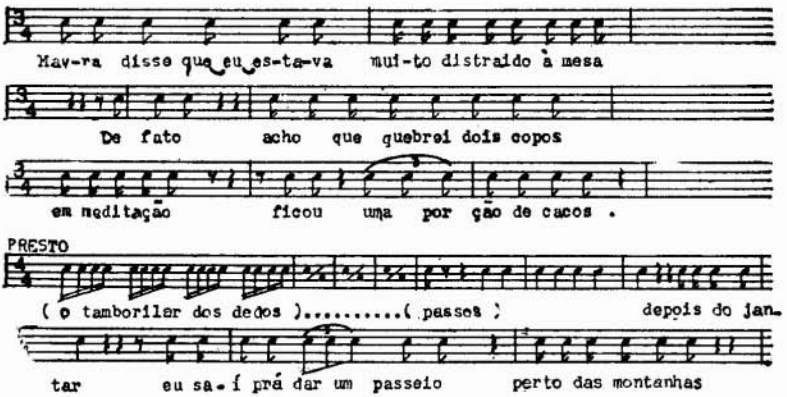
Imaginem então que sorte, que felicidade seria para um ator, se êle tivesse a capacidade de um músico: estabelecer claramente e fixar o ritmo da ação, *antes de começar a representar!* Como isso facilitaria o seu trabalho! Como melhoraria o resultado final!

É êsse o problema dos estudos do Tempo-ritmo para o teatro falado.

Um exemplo do uso de TEMPO-RITMO em pura prosa é "O Diário de um Louco", de N. Gogol. Os seus criadores, Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, concentraram-se no estudo do tempo-ritmo dessa obra e chegaram a criar um verdadeiro exemplo do uso dêsse elemento no trabalho de teatro. É claro que um espectador comum, que simplesmente se entrega ao espetáculo, não iria analisar os meios que os seus criadores usaram para impressioná-lo tanto, mas nós, gente de teatro e, principalmente, os que estudam teatro, devemos receber com gratidão essa oportunidade de poder estudar as "armas" dêsses artistas.

Como já disse, o espetáculo todo é baseado no uso do tempo-ritmo, mas há cenas em que êste fator torna-se particularmente claro. Eu escolhi uma cena em que o tempo-ritmo é tão claro que pode ser apresentado em forma gráfica, como em música. É o que tento mostrar em seguida.

Nessa cena, depois de meditar sôbre as possibilidades de se encontrar o herdeiro do trono espanhol, o personagem, muito agitado, fala sôbre a política européia, cogitando sôbre as atitudes dos outros monarcas, e, de repente, torna-se muito triste. É a partir dêste momento que eu gostaria de fazer a minha demonstração.

MODERATO = ♩ 80

Mav-ra disse que eu es-ta-va mui-to distraido à mesa
De fato acho que quebrei dois copos
em meditação ficou uma por ção de cacos .
PRESTO
(o tamboriler dos dedos)..... (passos) depois do jan-
tar eu sa-í prá dar um passeio perto das montanhas

É de notar também que as pequenas pausas do trecho "Presto" eram ainda preenchidas com uns golpes de respiração ofegante, o que parecia continuar a marcar o ritmo mesmo nas pausas. E notem que não há nenhum exagêro no meu exemplo: as linhas acima reproduzem filemente as pausas e o ritmo usado por Rubens Corrêa, detalhes êstes que eu tirei meticulosamente da gravação que fiz durante um dos espetáculos. Entretanto, durante a representação, nem me passou pela cabeça a idéia do ritmo que êle usava; eu simplesmente senti a fôrça de sua interpretação. Espero ter tornado bastante clara a razão porque devemos usar êsse elemento do Método, o tempo-ritmo, no nosso trabalho. Agora surge um problema mais difícil: como usá-lo? O que devemos fazer para encontrar o tempo-ritmo? Em que forma êle entra em nosso trabalho? Nas aulas sôbre êsses elementos os ouvintes chegam a compreender o problema através de várias experiências práticas cujo conteúdo é muito difícil de se explicar por escrito. Tentarei pois, apresentar-lhes uma idéia que talvez torne possível uma ou outra experiência pessoal.

Longe de mim a idéia de dar aqui a receita para o uso do tempo-ritmo. Êsse elemento é de uma sutileza e complexidade tão grandes que a dificuldade de seu uso só pode ser vencida por um longo e sistemático trabalho

com muitas e muitas experiências práticas. Essas experiências devem ser feitas sob um rígido contrôle. A sugestão que pretendo dar aqui, só deve ser encarada por vocês como um meio de adquirir apenas uma noção de como se usa o tempo-ritmo. Não se empolguem pois com a possível sensação de sucesso nas experiências que vou propor.

Para tornar a minha idéia mais clara, vamos usar o exemplo de Rubens Corrêa, que citei acima. Imaginem que êsse trecho fôsse criado por simples intuição. Nesse caso, nem o próprio Rubens Corrêa teria noção do ritmo que êle próprio criou. Mas se êle pudesse ouvir a gravação da cena e transcrevê-la como eu o fiz, êle poderia reproduzir o tempo-ritmo por meio de batidas na mesa. Assim êle estaria ouvindo materializado aquilo que criou inconscientemente e cuja existência ignorava. Agora, se, em vez de dizer o texto em voz alta, êle ficasse "pensando-o" enquanto executasse a percussão, êle chegaria a constatar a *absoluta concordância* entre a "fala mental" e o tempo ritmo marcado.

É êste o caminho que me parece aproveitável para as suas experiências pessoais na forma que nós usamos em nossas aulas.

Comecem por se lembrar de como fizeram algum exercício aconselhado na aula n.º 5. Restabeleçam a ação com a maior precisão possível, sendo que o mais importante é criar de *maneira concreta* o sub-texto do exercício, isto é estabelecer com a maior clareza possível as "falas internas".

Em seguida, sentem-se à mesa e fiquem *pensando o seu sub-texto e acompanhem cada sílaba com uma batida na mesa.* É claro que, antes disso, o sub-texto deve ser submetido à influência de todos os outros elementos em forma visualizada, como o devem ter feito quando executaram o exercício.

Se não lhes fôr possível registrar as batidas num gravador, procurem gravá-las simplesmente na sua memória.

Agora voltem a fazer o exercício escolhido com todos os detalhes da ação: os movimentos, as falas, os gestos, porém, antes de começar, procurem em *1.º lugar* pensar na percussão executada, o que vale dizer: procurem sentir

o tempo ritmo da cena e enquanto ouvirem mentalmente a percussão, visualizem a "ação anterior" do exercício, como deviam ter feito a título de "concentração", e só depois disso passem a "ação cênica", ou seja, ao próprio exercício.

Não caiam num êrro comum: passar a fazer o exercício logo depois de fixar mentalmente o tempo-ritmo. Êsse elemento sòzinho não poderá resolver seu problema.

Até agora estávamos tratando do *tempo-ritmo simples*, mas devemos nos lembrar de que êsse elemento, como qualquer outra modalidade da ação, nunca tem um aspecto só. Como a própria ação, o Tempo-Ritmo sempre tem simultâneamente dois aspectos: TEMPO-RITMO EXTERNO e TEMPO-RITMO INTERNO, sendo que os dois raramente coincidem em suas características.

No exemplo acima citado (o de Rubens Corrêa) consta em forma gráfica o Tempo-Ritmo Externo, isto é, o Tempo-Ritmo do comportamento físico do personagem: dos gestos, dos movimentos, das falas.

Creio que êsse é um dos casos raros em que a ação Externa e a Interna coincidem. Trata-se de um louco. O seu espírito não funciona como o da pessoa normal. Sabemos que nas pessoas normais uma parte da sua vida psíquica funciona no sub-consciente e, desta forma, é ignorada pela própria pessoa. Os detalhes da vida sub-consciente se revelam em sonhos.

Num louco a vida sub-consciente não existe. (Que os psiquatras me perdoem a simplificação de uma matéria tão complexa); um louco sonha não durante o seu sono, mas em plena realidade de sua vida cotidiana. Por isso, num verdaderio psicopata (para não confundir com um neurótico) não existe a "dualidade" da vida de um homem civilizado normal. Assim, um louco, como o personagem de N. Gogol, diz o que pensa e pensa o que diz. Daí a concordância de sua ação interna com a externa e, conseqüentemente, a coincidência das duas formas de Tempo-Ritmo.

Mas quando se trata de uma cena em que a Ação Interna e a Ação Externa são divergentes, os Tempo-Ritmos correspondentes também são divergentes.

Vamos começar por um exemplo muito simples.

Uma senhora recebe em sua casa muitos amigos da família. Ela procura ser gentil com todos os convidados para tornar sua visita agradável. Digamos que isso seja o único objetivo. Ela está calma, segura de si. São estas as Circunstâncias Propostas. Depois de submetê-las ao trabalho igual ao que fizeram com os seus exercícios anteriores e, principalmente, depois de compor as suas "falas internas" correspondentes à ação anterior, procurem executar a ação que contém apenas duas frases:

ELA — Oh, mas que prazer! Você por aqui?

VISITA — Você sabe como eu gosto de sua casa. A Alice não pôde vir, está um pouco adoentada.

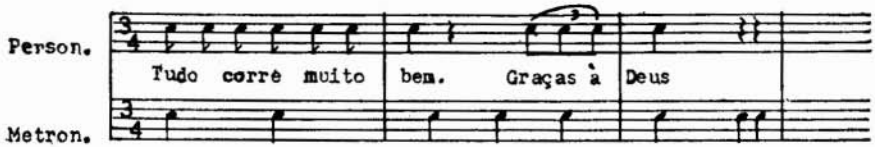
ELA — Que é isso? Nada de grave, espero?

VISITA — Não, nada.

É bom notar desde já que entre a primeira e a segunda frase da personagem há uma pausa em que ela escuta a visitante, porque essa pausa também fica sujeita ao Tempo-Ritmo.

Que Tempo-Ritmo vamos usar para essa cena? A personagem está calma, segura de si, contente. Que "música de fundo" você escolheria? Não seria uma valsa calma, não muito lenta, nem muito viva? (3/4, portanto). O que estaria pensando a personagem antes de começar o diálogo com a visitante? — "Tudo corre muito bem. Graças a Deus!" Essa "fala interna" teria então o Tempo-Ritmo assim:

MODERATO = ♩ 88

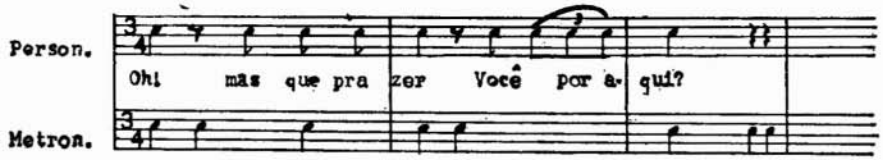


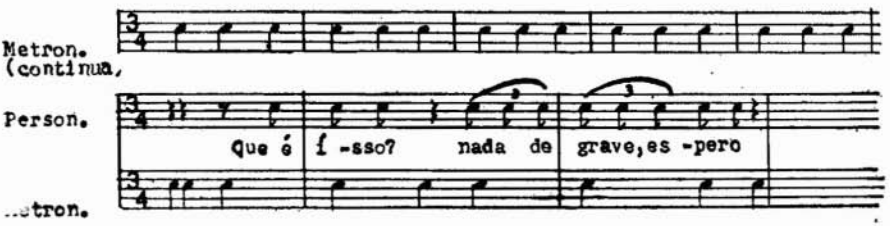
A segunda linha representa o Tempo-Ritmo básico, em forma de batidas do metrônomo ou de uma pessoa, e que vocês devem manter antes, durante e depois da sua "fala interna", bem como durante o diálogo.

Desta forma, temos o Tempo-Ritmo da preparação da cena, da sua Ação Anterior.

Passemos agora às falas da sua cena. Dentro do ritmo pré-estabelecido, seu aspecto seria assim:

MODERATO = ♩ 88



VISITA — Você sabe como eu gosto de sua casa. A Alice não pôde vir, estava um pouco adoentada.

VISITA — Não, nada.

Assim se apresenta um tempo-ritmo SIMPLES.

Mas digamos que as Circunstâncias Propostas sejam acrescidas de um elemento nôvo: a personagem em questão está em vias de abandonar seu marido. O seu amante exige que ela o faça hoje mesmo e disse que telefonaria durante a festa. Ela não tem coragem de ir embora hoje e não sabe o que fazer. Evidentemente está muito nervosa, mas faz questão de não deixar os convidados perceberem o seu estado.

Que forma tomaria, neste caso, a preparação da cena, a Ação Anterior?

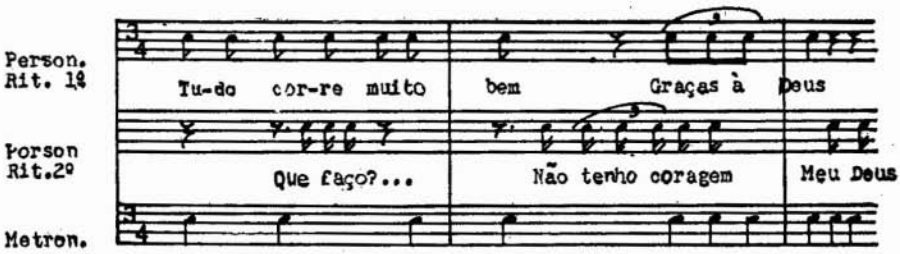
Por um lado, ela procuraria conservar a calma e, para isso, faria o possível para acreditar que nada de extra-

ordinário está acontecendo, pois só assim poderia convencer os seus convidados: "Tudo corre muito bem. Graças a Deus!"

Por outro lado, ela sentiria a indecisão, o pavor do que pode acontecer. A sua "fala interna" neste caso poderia ser: "Que faço?... Não tenho coragem!... Oh, meus Deus!..."

Se acrescentarmos ao Tempo-Ritmo anterior êste nôvo ritmo, teremos a seguinte combinação:

MODERATO = ♩ 88

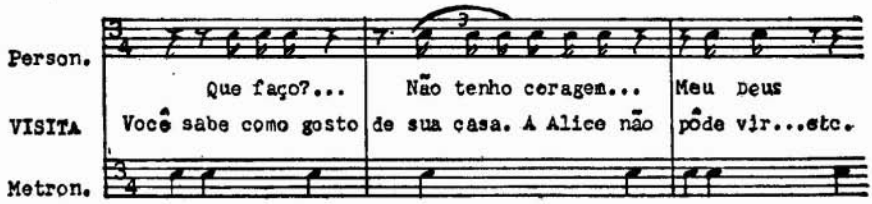


Êste é um exemplo de Tempo-Ritmo COMPOSTO em que os dois componentes devem influir um sôbre o outro. Como conseguir isso? Não há fórmula exata para êsse fim, mas experimentem usar a técnica que me parece mais "à mão" e que citei na aula sôbre a VONTADE e CONTRA-VONTADE, alterando o efeito dos dois sôbre si próprio até chegar a sentir angústia ou inquietação.

Feita essa preparação, passe à ação da própria cena. Vocês poderão constatar que a sensação que tiverem obtido através da preparação, terá sua influência sôbre a sua maneira de falar, embora vocês procurassem continuar a manter a calma e o contentamento.

Na sua pausa, isto é, enquanto a visitante fala, mantenham o seu Tempo-Ritmo INTERIOR:

MODERATO = ♩ 88



que por sua vez, terá influência sôbre a sua próxima fala:

PERSON — Que é isso? Nada de grave, espero!

No meu exemplo, na forma em que êle se apresenta, confesso que não me sinto muito à vontade, acho-o muito formal, muito categórico, materializado demais. É claro que, na realidade, o Tempo-Ritmo em prosa raramente tem precisão do ritmo em música, a sua criação e o seu uso depende de inúmeros fatôres, dos quais o mais importante é a personalidade do ator. A minha intenção aqui é apenas exemplificar o trabalho com êsse elemento e dar aos leitores a oportunidade de fazerem uma pequena experiência para compreendê-lo pràticamente.

Depois de terminar a leitura dêsse exemplo você leitor, certamente terá uma pergunta a fazer: Como manter a mente um Tempo-Ritmo INTERIOR enquanto usa, em forma de falas, o EXTERIOR?

Se o ator tivesse o senso de ritmo desenvolvido como num compositor, não haveria nenhum problema, êle teria todos os ritmos componentes no seu ouvido. Mas o ator cujo senso de ritmo não sòmente é menos desenvolvido, como também é muito menos treinado, necessita de um apôio físico para a fixação do tempo-ritmo interior, isto é, de alguma ação física ritmada que possa ser executada simultâneamente com as falas, nos ensaios até em cena aberta.

É impossível indicar uma maneira geral para a fixação dos Tempos-Ritmos, mas vou procurar dar alguns exemplos.

Os tiques são comuns no homem de hoje. Todos nós fazemos muitos movimentos, gestos, sem mesmo nos dar conta disso, mas essa ação inconsciente deve ter sua razão de ser e, certamente, reflete algum tempo-ritmo interior. Por exemplo, um tremor do pé enquanto o resto do corpo está em absoluta imobilidade; um homem assobiando uma valsa só porque quer parecer calmo; um outro que, por estar nervoso, faz um milhão de assinaturas numa fôlha de papel; uma pessoa que rói unhas apesar de parecer muito calma. Todos êsses tiques e muitos outros que vocês podem imaginar podem ser usados, mesmo em cena aberta, para fixar um dos tempo-ritmos.

Muitos atôres usam, para êsse fim, os sons, os ruídos, os movimentos em cena, — o tic-tac do relógio, o barulho do mar, a trovoada etc. e, finalmente, a própria música de cena. E são inimigos de si mesmo os que não os utilizam, pois num bom espetáculo não há sons casuais, êles são criados pelo diretor exatamente para fixar o tempo-ritmo.

Para finalizar essa aula quero lhes propor um exercício em que vocês podem tentar pôr em prática o uso dos elementos que nela encontraram.

Um demonstrador de "stands" numa exposição internacional colocou uma bomba-relógio e, para garantir seu álibi, continua calmamente o seu trabalho até o último momento que êle fixou no seu relógio. Êle está demonstrando aos visitantes da exposição, máquinas de escrever, ou se fôr para uma môça, máquina de costura.

Invente um texto e comece, mas não esqueça que não deve começar por procurar logo um tempo-ritmo do exercício (é um êrro comum dos estudantes), pois o ritmo não pode existir por si, êle deve fazer parte da ação como os outros elementos do Método.

DÉCIMA AULA

Os artistas de todos os ramos da arte, além da escola por que passam antes de começar a exercer sua arte, continuam, a vida inteira, fazendo exercícios para não perder o que adquiriram antes. Não há pianista, ou violonista que não faça duas, três, quatro horas de exercícios; não há dançarino ou bailarina que possa dançar sem fazer horas e horas de exercícios diários; não há cantor que não faça diàriamente seus vocalises, etc, etc, etc.

Só os nossos confrades, artistas de teatro, atôres não acham que isso seja necessário. E entretanto, justamente êle, o artista de teatro é que precisa de tôdas as particularidades dos outros: das mãos de um pianista, das pernas e do corpo inteiro de um dançarino, da voz de um cantor, da dicção de um tribuno, porque o instrumento de sua arte é o seu corpo inteiro.

Não é suficiente saber obter as emoções desejadas, é preciso saber transmiti-las ao espectador, é preciso ter meios para exteriorizá-las através de um gesto, de uma atitude corporal, de uma intonação. Que me adianta ter a capacidade de viver tôdas as emoções de um Romeu se, com a idade que tenho, ninguém acreditaria na existência real do meu Romeu? Um ator jovem e talentoso, mas cujo corpo não tivesse treino digno de um ginasta de circo, como poderia êle fazer o papel de Arlequim de Goldoni? Um ator possuindo um físico excelente, não seria êle ridículo no papel de um tribuno romano, se tivesse uma vozinha miserável de um castrado?

Todos os atôres sabem disso, mas muito poucos se incomodam, uns alegando a falta de tempo, outros falta de recursos.

Quanto à falta de tempo, eu não sei, pois é verdade que nossos atôres trabalham muito, mas por que então êles acham tempo para "jantar" no "Ferro's" ou no "Gigetto"? E lá ficam até às quatro horas da madrugada e, no dia seguinte, aparecem no ensaio com a cara ainda inchada de sono.

Quanto à falta de recursos, acredito que os nossos jovens atôres devem ter dificuldade em encontrar dinheiro para pagar as aulas de que necessitam, mas existem exercícios muito úteis e que não custam nada: ginástica em casa, exercícios de dicção e de respiração que se executam através da leitura em voz alta, exercícios de leitura lógica, e até exercícios de expressão corporal que podem ser feitos através da imitação das atitudes e posturas encontradas nos quadros e desenhos célebres. É claro que não quero dizer com isso que se possa obter assim um resultado perfeito, mas sempre é melhor do que nada.

Deixei de propósito para o fim mais um exercício absolutamente necessário para os atôres, porque, infelizmente, êle não se enquadra nos exercícios que podem ser feitos pelos interessados sem contrôle alheio. Trata-se dos exercícios de afrouxamento dos músculos, para combater um dos maiores inimigos do ator: a contração muscular involuntária. O efeito que a contração muscular causa sôbre o organismo é demonstrado por Stanislavsky num exemplo muito simples. Êle pediu que cinco alunos levantassem um piano de cauda e, uma vez o piano no ar, cantassem uma canção. Êles não conseguiram emitir nem uma nota sequer, mas, quando puseram o piano no chão, aí sim, cantaram com facilidade. A razão disso é evidente: tôda a energia foi absorvida pelo esfôrço muscular e, para recuperá-la, foi necessário deixar de segurar o piano, ou seja, afrouxar os músculos.

A contração involuntária é conseqüência do mau funcionamento do sistema nervoso, a começar por uma simples inibição, — que pode levar o indivíduo até à perda da voz — e terminando por uma neurose ou psicose que, em muitos casos, se revela em forma de contração muscular.

Os atôres que não combatem a contração involuntária chegam a cometer um êrro perigosíssimo: sentindo os músculos contraídos, o ator pensa que justamente isso é o sinal da presença de uma emoção real, mas na realidade, acontece o contrário, — é o sinal certo de que o ator representa muito mal.

É fácil observar isso em teatro amador (e, porque não dizer a verdade? muitas vêzes em teatro profissional, também). Reparem em certos atôres durante um ensaio: sentados fora do espaço cênico, conversando com seus colegas sôbre assuntos particulares, êles têm aspecto de gente normal, mas basta que sejam chamados para fazer sua "cena dramática", para que seu braços fiquem literalmente colados ao corpo, e o seu pescoço totalmente duro... É claro que o resultado disso é uma péssima representação.

Nos exercícios de ballet, de esgrima, de capoeira, os professôres constantemente exigem afrouxamento dos músculos, explicando que o esfôrço inútil deve ser substituído pelo equilíbrio, como aquêle que usa a cegonha quando dorme num pé.

O combate à contração muscular involuntária deve constituir a preocupação permanente dos que estudam ou fazem teatro, mas infelizmente, é impossível descrever aqui a maneira de como devem ser feitos os exercícios. Por isso os interessados têm que se dirigir aos especialistas, professôres de dança, de expressão corporal, de Ioga.

Agora, resumindo o que dissemos nesta aula: se o ator, através de vários exercícios, consegue ter em ordem o "instrumento de sua arte", ou seja, o seu corpo, êle pode enfrentar tranqüilamente o problema de ENCARNAÇÃO DO PAPEL.

Para compreender como se processa a realização dêsse problema, procurem imaginar o ator que, depois de um longo período de ensaios e de trabalho pessoal em casa, chega ao teatro para fazer o papel na estréia da peça.

A sua primeira preocupação é de se pôr em ESTADO CÊNICO, isto é, o estado que lhe permita a realização de tôda a ação, — seja ela exterior ou interior, — do personagem.

Para isso, em primeiro lugar, êle deve pôr em ordem o seu "instrumento": um pouco de ginástica, um pouco de vocalise e de articulação e, principalmente, um rápido exercício de afrouxamento dos músculos. Com isso êle se assegura os meios da AÇÃO EXTERIOR.

Depois passa a cuidar da preparação para a AÇÃO INTERIOR, isto é, procura ligar a sua pessoa à do personagem. Vejam como isso se processa.

Ao começar a maquiagem, o ator, pouco a pouco, visualiza os traços mais típicos do rosto do personagem, que êle reproduz no seu próprio rosto e, através dêsses traços físicos, vê a vida interior do personagem refletida no seu próprio rosto. Assim o ator parcialmente já se encontra em ESTADO CÊNICO, porque, usando corretamente um dos elementos, — a visão do personagem que se materializa no espelho, — êle certamente conseguirá atrair os outros elementos (lembram-se dos "pios" de caçador de Stanislavsky.) Daí a importância enorme do ator fazer sua maquiagem pessoalmente, em vez de entregar êsse trabalho ao maquiador.

O mesmo acontece quando o ator começa a vestir a roupa do personagem. Se, ao vestir a roupa, o ator consegue fazê-lo "como se fôsse" o personagem, como se a roupa realmente pertencesse ao personagem, êle já está agindo como o personagem e, por conseguinte, se aproxima ainda mais do ESTADO CÊNICO. Através dessa ação física o ator consegue, por assim dizer, vestir e maquiar a sua alma.

Finalmente o ator se dedica ao que possa assegurar-lhe a AÇÃO CONTÍNUA, isto é, êle repassa mentalmente a AÇÃO ANTERIOR à sua entrada e os OBJETIVOS PARA O FUTURO, conseguindo assim a AÇÃO REAL DO PRESENTE.

O ponto importante nesse momento é não deixar escapar o SUPER PROBLEMA DO PERSONAGEM, isto é o objetivo principal que atravessa a sua ação durante a peça inteira, porque a êsse elemento estão ligados os problemas, os objetivos de tôdas as cenas da peça, o que permite ao ator conservar a LINHA CONTÍNUA DA AÇÃO.

E agora o ator está no seu lugar pronto para entrar em cena. O que é que êle deve fazer nêsse último momento? Como poderia êle concretizar tôda a preparação feita anteriormente? Em que forma poderia condensá-la para assegurar que a sua entrada, desde o primeiro passo, seja feita "como se fôsse" êle o personagem?

É impossível responder a isso de maneira concreta. Só posso contar o que me ajuda pessoalmente, o que eu faço nesse tal "último momento".

Eu escolho no meu papel um trecho (às vêzes, apenas uma frase) que, durante os ensaios ou espetáculos, me tivesse dado a plena satisfação e o prazer de representá-lo. No último momento eu procuro representar êsse trecho mentalmente *com a máxima intensidade possível.*

Lembram-se o que dissemos na 4.ª aula sôbre os meios mentais de "Contato e Comunicação"? Naquela ocasião sublinhamos a existência daquilo que Stanislavsky chama de "Irradiação". Ela é o resultado de uma ação interior muito intensa. É êsse o elemento que, a meu ver, o ator deve usar no último momento antes da entrada em cena. "O Contato e Comunicação com o ambiente" que êle consegue mentalmente através de um trecho escolhido, lhe assegura o contato e comunicação *reais* com o que êle vai encontrar em cena desde o primeiro momento de sua entrada, o que, naturalmente, torna a sua ação mais espontânea.

Se o conteúdo dessas últimas páginas lhes parecer um tanto vago, pouco explicativo, lembrem-se de que se trata do ponto culminante do trabalho de um ator e de muitor atôres que só chegam a compreendê-lo depois de muitos anos de escola e de trabalho em teatro. O que demos nessas páginas é apenas uma idéia de como se chega ao resultado final do trabalho de ator.

BIOGRAFIA DO AUTOR

EUGÊNIO KUSNET

Nasceu na Rússia em 29 de dezembro de 1898. Iniciou sua carreira de ator em 1920 nos teatros russos das chamadas "Províncias Bálticas". Emigrou para o Brasil em 1926, com intenção de, depois de aprender a língua, trabalhar nos teatros brasileiros, porém não encontrou nenhum teatro em condições de corresponder às suas tendências artísticas. Em conseqência disso, abandonou o seu trabalho teatral por mais de 20 anos.

Foi o contacto com o primeiro teatro de equipe, "Os comediantes", dirigido por Ziembinski, que lhe despertou novamente o interêsse e a vontade de ingressar na vida do teatro brasileiro.

Durante quase vinte anos tomou parte como ator e diretor em vários elencos, tendo participado nas representações das peças: "Alma boa de Se-Tsuan" de B. Brecht, " Os pequeno-burgueses" de M. Gorki, "Marat/Sade" de P. Weiss, "O canto da cotovia" de J. Anouilh, "Andorra" de Max Frisch, "A visita da velha senhora" de F. Dürrenmatt, e muitas outras.

Foi premiado: em 1954 com o ""Prêmio Governador do Estado" pelo papel de "Frei José" no filme "Sinhá Môça"; em 1958 com o "Saci" pela peça "Alma bôa de Se-Tsuan"; em 1964 com o "Globo de Ouro" em Pôrto Alegre, pela peça "Pequeno-burgueses"; em 1964 premiado como o melhor ator no I festival latino-americano no Uruguai, pela peça" Os pequeno-burgueses" e, finalmente, em 1966 com o prêmio "Molière" pela mesma peça.

Em 1961, por iniciativa do "Teatro Oficina", começou a lecionar a arte dramática, tendo organizado cursos para principiantes e atôres profissionais. Lecionou também nas universidades Católica e Mackenzie.

Acaba de regressar da viagem de estudos pelos países da Europa, durante a qual, a convite do Ministério da Cultura da União Soviética, teve a oportunidade de frequentar as aulas nas duas maiores escolas teatrais de Moscou, a "Escola-Estúdio do Teatro de Arte" e a "Escola Teatral de Stchúkin" (anexa ao Teatro de Vakhtangov).

FOTO N.º 1

FOTO N.º 2

FOTO N.º 3

FOTO N.º 6

FOTO N.º 7

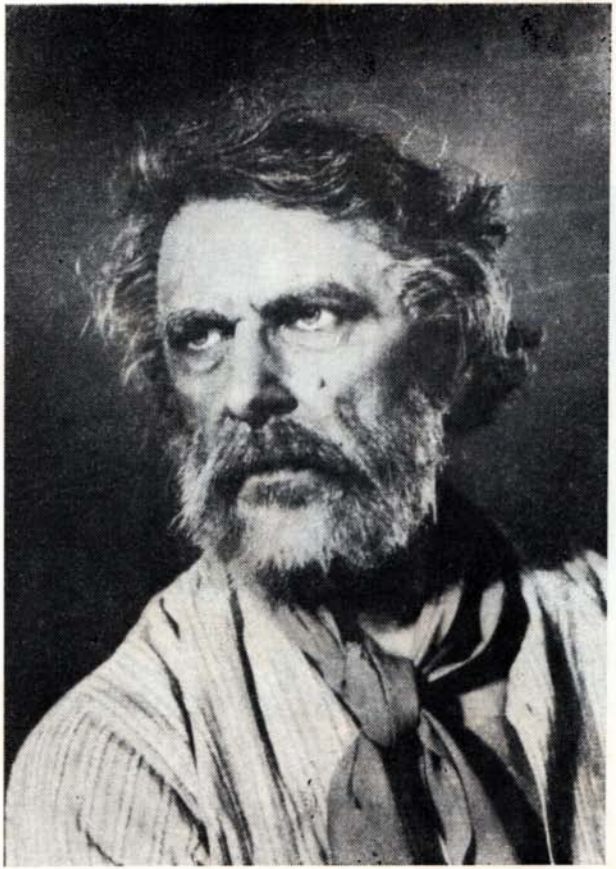


FOTO N.º 4

FOTO N.º 5

FOTO N.º 6

FOTO N.º 7